Artigrama, núm. 21, 2006, 43-84 — I.S.S.N.: 0213-1498

La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925

FRANCISCO JAVIER PÉREZ ROJAS*

Resumen

La Exposición Internacional de Artes Decorativas celebrada en París en 1925 conformó una referencia fundamental en el arte de la época y en la difusión mundial del Art Déco. En este artículo, más que un trazado histórico, una impronta contemporánea o una mera exposición de fundamentos, se profundiza en el espíritu mismo de la Exposición para adentrar al lector, a través de la recreación fiel del espacio y los distintos momentos que éste protagoniza, en las ideas e intenciones que lo motivaron, en las distintas reacciones que provocó y, en definitiva, en el eco que suscitaría en el panorama artístico del siglo XX atendiendo fundamentalmente a la crítica española.

L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs célébrée à Paris en 1925, fut une référence fondamentale dans l'art de l'époque et dans la diffusion mondiale de l'Art Déco. Dans cet article, davantage qu'un tracé historique, une empreinte contemporaine ou une simple exposition de fondements, se développa dans l'esprit même de l'Exposition pour conduire le lecteur à travers la recréation fidèle de l'espace et les divers moments qu'il protagonise, dans les idées, intentions qui le motivèrent, dans les différentes reactions qu'il provoqua et, en définitive, dans l'echo qu'il engendra dans le panorama artistique du XX^ème^ siècle, en attendant, surtout, la critique espagnole.

* * * * *

Estilo 1900 y estilo 1925 son términos que en ocasiones la historiografía utiliza para denominar de un modo más amplio el arte de esos años, englobando en ellos dos de las expresiones artísticas más representativas del período 1890-1940: el *Art Nouveau* y el *Art Déco.* La utilización de ambas fechas viene en gran medida sugerida por las exposiciones internacionales que tuvieron lugar en París en esos dos años: la de 1900, más general en su contenido, y la de 1925, más específica y unitaria en sus arquitecturas. Estos eventos expositivos han favorecido que los dos estilos tengan una denominación francesa en su acepción internacional. Sin embargo, ninguno de los dos nació al calor de ambas muestras, pues por esas fechas ambos tenían ya una larga andadura. En 1900 y en 1925, tanto el *Art Nouveau* como el *Art Déco* se encontraban en una fase de plena madurez. Hacía tiempo que sus semillas iniciales habían comenzado a germinar y sus experimentaciones más audaces ya se habían

* Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valencia. Investiga sobre arte del siglo XX.

producido. Se puede decir que, en cierto sentido, iniciaban su declive como estilos modernos asociados a posiciones más o menos vanguardistas o renovadoras. Lo que sí sucedió a raíz de ambos certámenes, sobre todo en el segundo caso, es que los dos estilos se difundieron y popularizaron. El *Art Déco*, que es el que ahora nos interesa, se convirtió en un fenómeno de masas gracias a la experiencia de la Exposición de París de 1925, visitada, durante el tiempo que estuvo abierta, por 16 millones de personas. De este modo, se democratizó y extendió uno de los estilos más exquisitos y elitistas que había cultivado con veneración el objeto de lujo y el detalle. Junto a todas estas afinidades entre el significado de ambas exposiciones hay que destacar una diferencia decisiva: el *Art Nouveau* no fue el estilo mayoritario en las realizaciones arquitectónicas oficiales de la Exposición de 1900, sino que dominaba aún la persistencia del eclecticismo *Beaux-Arts*, y los pabellones oficiales y nacionales muy raramente adoptaron el nuevo estilo o se contaminaron de él; por el contrario, en la exposición de 1925 todo el catálogo de lo construido y exhibido quedaba en la órbita del más puro *Art Déco* —pabellones oficiales y estatales incluidos—, lo cual indica la existencia ya de un estilo más o menos consolidado, el arraigo o evolución internacional hacia un tipo de repertorios formales compartidos. En la Exposición de 1925 no se debía mostrar más que creaciones nuevas y se excluían las obras historicistas y las secciones retrospectivas del pasado. Pero qué era lo moderno y cómo lo entendían unos y otros era una cuestión polémica. La exposición nacía con el deseo de definir un nuevo estilo, algo que ya en realidad existía, como bien lo mostraban todas las arquitecturas y objetos artísticos reunidos. Lo cierto es que fue la exposición la que con el tiempo terminaría dándole un nombre al existente: *Art Déco*, abreviatura de la especialidad de la exposición. En este sentido se puede afirmar que no hay ninguna exposición internacional, en la historia de este tipo de eventos, que haya terminado por darle nombre a un estilo artístico o que esté haya estado tan íntimamente asociado en su difusión a un certamen. No vamos ahora a detenernos a explicar detalladamente las características más acusadas de este nuevo estilo, que tanto marcó el gusto de una época, convirtiéndose en exponente de una nueva mentalidad abierta hacia las transformaciones de la vida moderna; un estilo no exento de paradojas y contradicciones que aglutinaba tendencias y orientaciones bien diversas y dispares, como fenómeno artístico y cultural de largo alcance que refleja el gusto y el espíritu de su tiempo.

Frente a la concepción más global de lo que venía siendo la tónica de las exposiciones internacionales desde sus inicios, la de París de 1925 tuvo una orientación muy específica, estando fundamentalmente dedi-

cada al arte decorativo e industrial moderno. La renovación y revalorización de las artes aplicadas iniciada por el movimiento *Arts and Crafs* inglés, había sido una de las grandes inquietudes y logros del *Art Nouveau*, que en su planteamiento del arte en todo y voluntad de síntesis rompió con la jerarquía de las artes mayores y menores. Willians Morris, Van de Velde o Beherens habían elevado al mismo nivel creativo un objeto de uso cotidiano, una pintura o un edificio. La *Societé des Artistes Décorateurs* franceses fue fundada en 1901 como un intento de reforzar y reivindicar el valor y entidad de las artes decorativas y los derechos de propiedad de sus creadores. Los miembros de la sociedad abrigaron pronto el proyecto de organizar una gran exposición internacional que confiriera prestigio a sus productos[1]. La Exposición Internacional de Turín de 1902 fue la primera del siglo XX dedicada a las artes decorativas. Las arquitecturas de d'Aronco para esta muestra hacían patente la fuerza y seducción que estaba ejerciendo la Escuela de Viena —y la personalidad de Wagner en concreto— entre los creadores europeos. La conjunción Glasgow-Viena estaba poniendo los primeros fermentos del que sería el estilo mayoritario de los años veinte. Los flujos e intercambios artísticos entre diferentes ciudades europeas estaban contribuyendo a fertilizar un nuevo ambiente y desarrollo formal. Si en 1902 había tenido lugar la primera exposición internacional de artes decorativas del siglo XX, un poco después se fundó en Viena, en junio de 1903, el *Wiener Werkstätte* (Taller Vienés) bajo la dirección de Josef Hofmann, el arquitecto que marcaría como ningún otro creador europeo el tránsito hacia una nueva arquitectura y arte decorativo, llevando a sus últimas consecuencias las geometrías de Glasgow. Gracias al prestigio e inquietudes estéticas de la nueva aristocracia del dinero, Bruselas, que había sido con Víctor Horta y sus clientes uno de los laboratorios del *Art Nouveau*, lo era de nuevo para el *Art Déco* a través del fastuoso despliegue que llevaron a cabo en la realización del palacio Stoclet, Hoffman y otros mienbros del *Wiener Werkstätte* como Gustav Klimt, Koloman Moser y Carl Otto Czescha. Con este edificio los ritmos geométricos y ortogonales llegaron a la ciudad cuando aún el *Art Noveau* de Horta era el idioma de la moderna arquitectura. Si Glasgow fue a Viena y Viena a Bruselas, desde Bruselas todo estaba más próximo y París no tardó en ser el punto de ramificación internacional del nuevo estilo. De todas maneras la conjunción no era tan sencilla ni simple, aunque sí fue éste un eje clave. Los pasos se estaban dando de

[1] LAURENT, S., «L'artista décorateur», en *L'Art deco dans le monde 1910-1939*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, pp. 165-171, p. 165.

manera simultánea desde diversos frentes, pues estaban ya Perret en Francia, en Alemania Behrens, en Estados Unidos Frank Lloyd Wright, en Checoslovaquia Kotera, en Finlandia Saarinen y en España Palacios y Anasagasti, por citar algunos nombres destacados de la arquitectura.

París venía siendo desde hacía tiempo una de las principales capitales mundiales del lujo y la moda, la ciudad del placer, la libertad y el consumo modernos. Era precisa una muestra internacional que evidenciase y reafirmase el predominio francés en este terreno, y que reforzase su economía y prestigio ante la presencia de nuevos fuertes competidores. El renacimiento de las artes decorativas alemanas quedó ya manifiesto en la Exposición de París de 1900, señalando varios críticos un predominio artístico germano. Dicha supremacía volvió a mostrarse con toda su potencia en el Salón de Otoño de París de 1910, donde estaban presentes las creaciones modernas del Werbund, las cuales conciliaron tanto las reacciones críticas nacionalistas como la admiración de las miradas más desprejuiciadas. La respuesta no tardó en producirse: en 1911 una comisión dirigida por René Guilleré, presidente de la *Societé des Artistes-Décorateurs*, estudió la posibilidad de una Exposición internacional que desarrollase en Francia un nuevo diseño y métodos de producción[2]. La propuesta fue aprobada en 1912 con el propósito de realizar una exposición en 1915, idea que fue aplazada por distintas circunstancias, pues la exposición no se celebró hasta 1925.

Pero el espíritu de Viena estaba entrando en París por la aludida vía de Bruselas con la lección permanente del palacio Stoclet. Su resonancia entre los arquitectos y diseñadores franceses no tardó en producirse. En 1911 Louis Süe realizó la decoración del cuarto de invitados del castillo de La Foujeraie (fig. 1) con una ordenada integración de los distintos elementos rectilíneos y ovalados[3]. Pero fue el arquitecto Robert Mallet-Stevens, sobrino del banquero Stoclet, el principal transmisor de la creación de Hofmann, realizando una lectura e interpretación de su obra. La nueva gramática decorativa, aprendida del rigor estructural y la pureza formal del arquitecto vienés, la proyectó el joven francés sobre diferentes propuestas tipológicas que iban de la gran mansión a la casa obrera o a la oficina postal, concepción que queda plasmada en su *Cité moderne* que publica en 1922, pero en la que venía trabajando desde 1917. En este primer momento de génesis del *Art Déco* se produjo también una decisiva aportación desde el mundo de la moda: Paul Poiret fue seducido

---

[2] Benton, Ch., Benton, T., y Wood, G. (dirs.), *L'Art deco dans le monde 1910-1939*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, p. 142.

[3] Bouillon, J.-P., *Diario del Art Déco 1903-1940*, Barcelona, Ediciones Destino, 1989, p. 53.

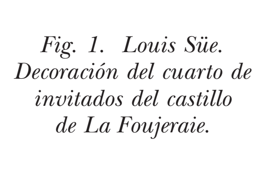


Fig. 1. Louis Süe. Decoración del cuarto de invitados del castillo de La Foujeraie.





Fig. 2. Casa Cubista de Raymond Duchamp-Villon.

Fig. 3. André Mare, La Fresnaye, Marie Laurencin, Jean-Louis Gambert. Salón burgués de la sala cubista.



estéticamente tanto por el renovado exotismo que habían incorporado los Ballets rusos como por las creaciones vienesas. En 1912 Poiret fundó *l'Atelier Martine*, cuya implicación en los diseños dejaba patente el conocimiento que tenía de las creaciones alemanas y austriacas.

Los intentos de aplicación y síntesis de las nuevas experiencias vanguardistas fueron alimentando el nuevo estilo. En 1912 se presentó en el Salón de Otoño de París la Casa Cubista de Raymond Duchamp-Villon, una de las primeras propuestas de aplicación decorativa del polémico movimiento moderno a la arquitectura (fig. 2). En le génesis de la idea estaba André Mare, pero el *salon bourgeois* para esta casa, como irónicamente lo llamaron, es algo muy diferente a lo estrictamente cubista; se trataba de un interior donde dominaba el efecto floral del empapelado, alfombras y tapicerías (fig. 3). También se creó en Londres en 1913 los *Omega Workshops* por impulso de Roger Fry, constituyendo otra interesante y decidida tentativa de aplicación decorativa de inspiración vanguardista. En 1914 se inauguró en Colonia la exposición del Werkbund, una muestra de carácter diferente con un sello arquitectónico claramente vanguardista que proclamaba la necesidad del acercamiento del diseño artístico al mundo de la industria.

En 1912 Louis Süe había creado el *Atelier Français*. Tras la guerra Süe fundó en colaboración con André Mare la *Compagnie des Arts Français*, donde trabajaron conocidos nombres del campo de las artes decorativas, una empresa —al margen del dominio de los grandes almacenes— que produjo objetos muy variados en 1919 bajo la dirección de Luis Süe y André Mare[4]. Pasado el fulgor de la guerra la vanguardia sufre las consecuencias del retorno al orden. El término moderno quedaba bajo sospecha, y muchas de las experimentaciones que habían tenido lugar en años anteriores eran calificadas de *boche*, el cubismo entre ellas. Pero paradójicamente la modernidad tenía también unas connotaciones positivas en el contexto de la reconstrucción.

LA EXPOSICIÓN

El 28 de abril de 1925 se abrió al público en París *l'Exposition Internacional des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (figs. 4 y 5). La importancia simbólica del lugar elegido, que abarcada desde el Grand Palais a la explanada de los Inválidos con el puente Alexandre III como eje de unión, fue un condicionante que impuso una vida efímera a las cons-

[4] CAMARD, F., *Süe et Mare et la compaigne des arts français*, París, Les Éditions de l'Amateur, 1993.

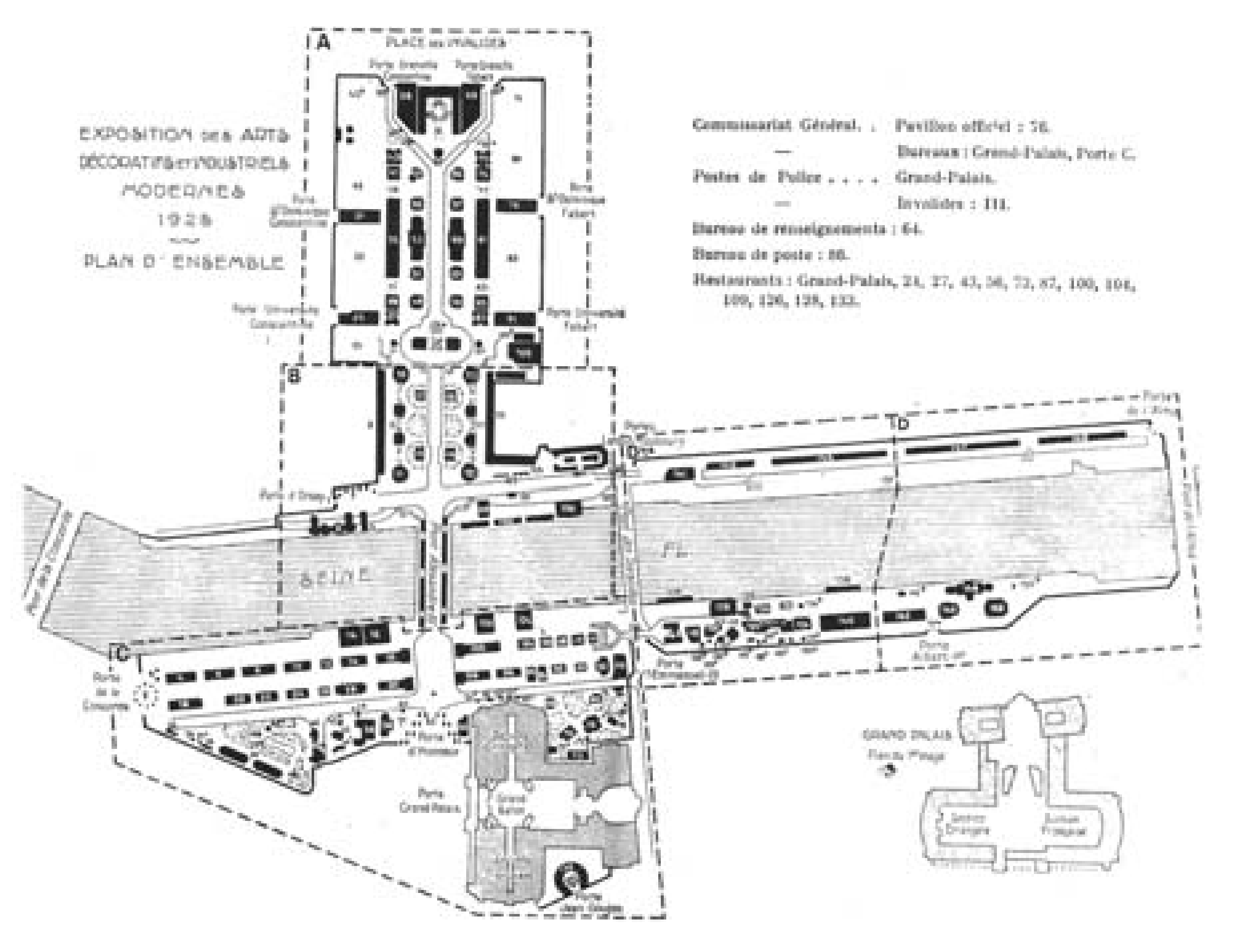


Fig. 4. Plano de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París.

trucciones allí levantadas, destacando como puntos fundamentales el Grand Palais, la Avenida de las Naciones, que bordeaba la orilla derecha del Sena, y la explanada de los Inválidos, unida a la Puerta de Honor por el puente de Alejandro III. La elección de tal lugar fue cuestionada por diversos arquitectos y urbanistas franceses que consideraban que se había perdido la oportunidad de construir un nuevo barrio de París, no sometido al imperativo del derribo tras el fin del evento. M. Agache, Secretario general de la *Société Française des Urbanistes*, habría preferido la zona de la Defense, *lá où se fera particulièrement sentir la poussée extensive du Grand Paris*[5]. Como ya han aludido ampliamente diversos estudiosos, la exposición planteaba el conflicto entre los «contemporáneos» y «los modernos».

El plan de conjunto de esta nueva ciudad interior fue concebido por el arquitecto Charles Plumet, director arquitectónico del certamen, y Louis Bonnier para la arquitectura de paisaje. La exposición englobaba en su recinto restos monumentales de la de 1900, pertenecientes más a la tradición *Beux-Arts* que al *Art Noveau*. En este sentido se puede observar cómo las columnatas y las dinámicas esculturas triunfalistas del Gran Palais y el puente de Alejandro III introducían un agudo contraste con la serenidad y quietud del clasicismo *Art Déco*. La incorporación al recinto de edificios como el Grand Palais y su aprovechamiento espacial en el ámbito expositivo supuso una drástica y sorprendente trasformación de su interior. La escenografía del *hall* a base de grandes pórticos con pilares y superficies animadas de decoraciones de guirnaldas fue obra de Charles Letrosne (fig. 6). El crítico Landry consideraba magnífico el trabajo de revestimiento del Grand Palais, una obra excepcional que no encajaba por completo en el apartado de la arquitectura, pues se trataba de dar al edificio un carácter interior opuesto al de su exterior: *mais on ne sourait, même en marge de cette étude, passer sous silence cette réalisation qui fait vivre pour nous, baignés de leur chaude lumiére, les reves d'un Piranèse*[6]. La sala de fiestas de Süe y Mare mostraba una ordenada composición que alternaba los nichos avenerados con los paneles o recuadros pintados por Jaulmes con representaciones de los meses y las fiestas (fig. 7). Pero el efecto de este interior, con decoración a base de paños y potentes molduras, era de una suntuosidad y énfasis barroquista que preludiaba las escenografías de las salas de fiestas de los musicales americanos.

La premisa primera de esta exposición era una afirmación de la

[5] CABANNE, P., *Encyclopédie Art Déco*, París, Editions Aimery Somogy, 1986, p. 59.

[6] LANDRY, L., «L'Exposition des Arts Décoratifs. L'Architecture: Section française», en *Art et décoration*, París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, VI-1925, p. 212.

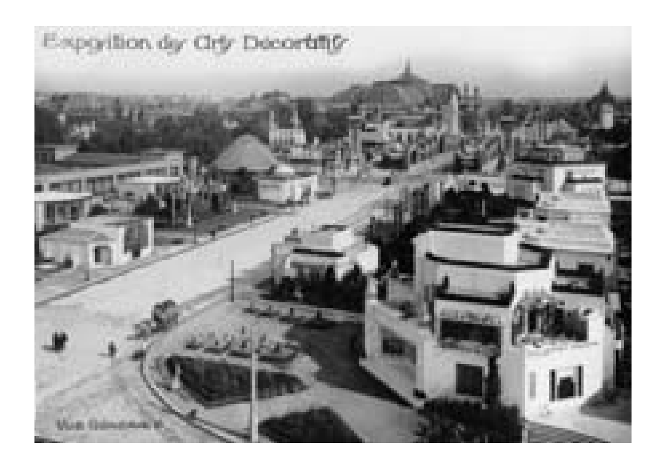


Fig. 5. Vista general de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París.



Fig. 6. Charles Letrosne. Interior del hall del Grand Palais.

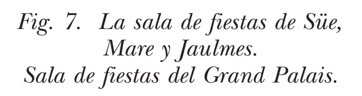


Fig. 7. La sala de fiestas de Süe, Mare y Jaulmes. Sala de fiestas del Grand Palais.



modernidad en el mundo contemporáneo: siguiendo la experiencia de Turín en 1902, los proyectos debían plantearse sin inspirarse en la tradición histórica. El jurado de la muestra tenía la consigna de no admitir más que obras modernas. Todo debía tener un sello nuevo. Pero el espíritu moderno fue interpretado de manera diferente por el conjunto de los artistas y arquitectos participantes. Una exposición de arte decorativo entrañaba un punto de incertidumbre y anacronismo para los más radicalmente modernos. No es por ello extraño que incluso un arquitecto más moderado como Auguste Perret respondiera a un periodista, unos días después de la inauguración, que allí donde hubiese arte verdadero, no era precisa la decoración[7]. El Arte Decorativo era un concepto en vías de extinción para los arquitectos ya inmersos en la dinámica racionalista.

A pesar del largo tiempo en que venía gestándose el proyecto, el certamen no estuvo exento de cierta precipitación en algunos aspectos, produciéndose importantes ausencias. Los Estados Unidos rechazaron la invitación. El Ministro de Economía norteamericano, Herbert Hoover consideraba que: *en este país no existe arte ornamental propiamente dicho*[8]. La participación fue mayoritariamente europea, aunque sin la presencia fundamental de Alemania, que después de muchas dudas y suspicacias fue invitada demasiado tarde. Las perspectivas de la exposición, que reflejan las fotografías de la época, dejan ver un conjunto armónico y equilibrado con arquitecturas simétricas de geometrías puras que barajaban las formas cúbicas y aristadas en contraste con las curvas y circulares, abundando los óvalos, las superficies estriadas y acanaladas, los diseños rectilíneos, las esferas, los arcos poligonales, las decoraciones triangulares y romboidales, las composiciones en damero, las fuentes y la escultura. El gusto por la monumentalidad y las formas rotundas llevó a un amplio despliegue de pilonos y volúmenes que monumentalizaban las entradas de la mayor parte de los pabellones. Pocas exposiciones habían tenido hasta ese momento tantas fuentes y esculturas de corte clásico, exentas o en relieves. Patios y jardines disponían de fuentes —la fuente como símbolo del continuo fluir era uno de los motivos más recurrentes del *Art Déco* y de esta exposición—. Se podría escoger como las mas representativas en este sentido las dos diseñadas por René Lalique; la que estaba delante de la *Cour des Métiers* en forma de obelisco que expandía ligeros hilos de agua, y la otra como gran objeto simbólico decorativo de cristal en el interior del pabellón del Perfume (figs. 8 y 9). La decisiva

[7] CABANNE, P., *Encyclopédie...*, *op. cit.*, p. 54.
[8] MAENZ, P., *Art Déco: 1920-1940*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976, p. 140.





Figs. 8 y 9. René Lalique. Fuente frente a la Cour des Métiers *en forma de obelisco, y la fuente de cristal en el interior del pabellón del Perfume.*



Fig. 10. La torre Eiffel iluminada con una decoración cubistoide anunciando la Citroën.

presencia, colaboración y diálogo entre la escultura y la arquitectura fue destacada entre otros muchos por René Jean: *et d'abord, il convient de souligner que l'un des résultats hereux de cette exposition, cést d'avoir appelé à collaborer d'une manière étroite architectes et sculpteurs. Beaucoup, parmi les premiers, ont oublié que la lumière doit créer la beauté de l'architecture, qu'elle est l'auxiliaire indispensable de l'artiste. Par contre, les sculpteurs, même les plus médiocres, se sentent soumis à ses lois qui, à tout propos, se présentent à leur esprit. Si la rénovation des arts du mobilier a des peintres à sa base, si c'est à eux qu'est dú l'essor heureus pris par l'aménagement des intérieurs, les sculpteurs semblent devoir prendre, à leur tour, une influence, et cette influence, c'est l'architecture surtout qui en bénéficiera*[9]. La escenografía de la luz fue otro de los aspectos más cuidados e innovadores del certamen. La exposición de noche su convertía en un espectáculo fascinante y sorprendente, las luces indirectas y controladas descubrían detalles nuevos de las arquitecturas. La torre Eiffel iluminada con una decoración cubistoide anunciando la Citroën era todo un símbolo del efecto y posibilidades artísticas de la luz, algo que luego se desarrollaría con Buigas en la de Barcelona de 1929 (fig. 10).

Especialmente significativas y cuidadas fueron las puertas de acceso al recinto, diseñadas por diferentes autores, que impusieron el sello particular de su estilo en perfecta sintonía con el espíritu de la arquitectura interior de la que hacían de reclamo. La puerta de Honor hacía gala a su carácter de entrada principal a la muestra. Sus autores fueron los arquitectos Henry Favier y A. Ventre (figs. 11 y 12). La línea perimetral de separación del recinto retrocedía en una composición en V quebrada con la salida y entrada de vehículos al centro y otros tres accesos en los planos frontales. No había ningún énfasis especial de arcos con evocaciones clasicistas. El esquema estaba basado en una ordenación en perspectiva de parejas de pilares unidos por relieves escultóricos en los frentes y en los laterales por paneles de rejas, dando lugar a un juego de angulaciones y geometrías muy propias del *Art Déco*. Los pilonos de forma octogonal, con los frentes estriados, se remataban con el motivo de la fuente surtidor. Los pilonos estaban proyectados en granito pulido, pero el presupuesto obligó a realizarlos de construcción. Las rejas fueron diseñadas por Edgar Brandt (1880-1960), maestro por excelencia en el trabajo del metal. La composición desarrollada en los hierros se basada en formas curvas que sugerían tanto la reelaboración de la palmeta como el tema

[9] JEAN, R., «La sculpture à l'Exposition des Arts Decoratifs», en *La Revue de l'Art*, París, VIII-1925.



Figs. 11 y 12.
Henry Favier y A. Ventre.
Puerta de Honor.



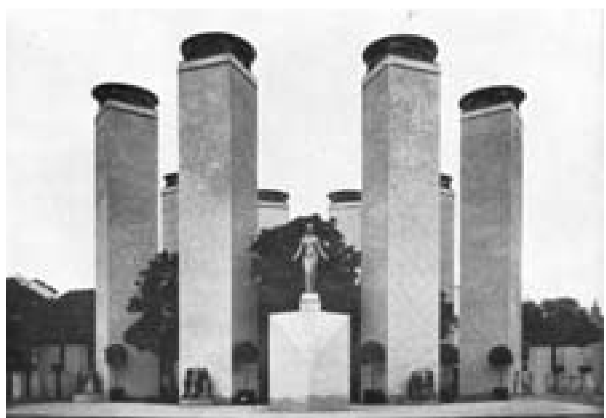
Fig. 13. Robert Mallet-Stevens.
Pabellón de Turismo.



Fig. 14. Robert Mallet-Stevens.
Pabellón de Turismo. Dibujo.



Fig. 15. Mallet-Stevens, Jan y Joël Martel. Árboles cubistas en hormigón armado a base de planos en disposiciones oblicuas.





Figs. 16 y 17. Pierre Patout. Puerta de la Concordia.

del surtidor. Brandt utilizaba en sus trabajos metálicos la soldadura autógena, técnica que permitía trabajar con distintos tipos de metales.

Junto a la Puerta de Honor había realizaciones un tanto dispares. Además del exterior del Grand Palais se podían ver en vecindad el pabellón de Italia del arquitecto Brasini de clara inspiración romana y justo detrás la torre del pabellón de Turismo del arquitecto Mallet-Stevens (figs. 13 y 14), autor también, junto con los escultores Jan y Joël Martel, de los árboles cubistas en hormigón armado a base de planos en disposiciones oblicuas (fig. 15). El contraste entre la obra de Brasini y la de Mallet-Stevens evidencia de un modo muy claro la diversidad de opciones y tendencias que era capaz de conciliar el *Art Déco*, confrontación entre contemporáneos y modernos que reflejaba la exposición.

La Puerta de la Concordia fue diseñada por el arquitecto Pierre Patout (figs. 16 y 17). Su composición y ordenación era completamente diferente de la de Honor. Formada por un círculo de diez pilares monumentales acogía en el centro un gran árbol del jardín, ya que no se podía cortar ninguna de las plantas existentes. Al frente se erigía la estatua de *La Acogida*, de Luis Dejean. Los accesos estaba en los laterales; los pilares eran en realidad un símbolo monumental. Aunque no se ha puesto en relación, diría que la puerta de la Concordia semejaba una lectura *Art Déco* del conjunto megalítico de Stonenghe. Los pilares se iluminaban por la noche en la parte superior como enigmáticos faros. Entre la Puerta de la Concordia se accedía a la calle trasversal que alojaba la mayoría de los pabellones extranjeros, hasta la avenida de Víctor Manuel. La puerta de Orsay, que, fue diseñada por Louis Boileau ostentaba un gran panel a modo de cartel pintado por Louis Voguet. Existían otras diversas puertas, pero sin la monumentalidad de las citadas.

LAS CONSTRUCCIONES FRANCESAS

Los pabellones franceses ocupaban más de la mitad de las 23 hectáreas cedidas para el certamen. Flanqueando la calle principal, al otro lado del río, se encontraban los de las casas comerciales francesas y grandes almacenes. Traspasada la puerta de Honor se abría la vía principal del recinto, a la que se accedía cruzando el puente Alejandro III, el cual fue transformado en una calle comercial que revivía el espíritu de los puentes históricos italianos. Maurice Dufrénne diseñó dos alargadas construcciones simétricas a lo largo del puente, donde exponían sus productos las marcas comerciales francesas, entre otras tenía allí su espacio Sonia Delaunay (fig. 18). En el centro de cada hilada se erigía una arcada poligonal, curvada en la superficie exterior. Estos arcos trazaban una silueta

ondulada, movida, que se extendía al resto de la edificación, como trasladando o dando respuesta, en términos *Art Déco*, al ritmo de las pilastras del puente, *flores naturalistas abajo, flores cubistas arriba (en los bajorrelieves encima de cada tienda)*[10]. Los esbeltos y contundentes pilares que dividían cada tramo introducían en el conjunto la imagen compacta y torreada característica del estilo, cuyos repertorios decorativos, formales e iconográficos, se encontraban aquí perfectamente compilados. Visto en perspectiva, el puente adquiría un extraño aire de fantasía *Art Déco* con toques orientalizantes.

Tras el puente comenzaba el despliegue de los pabellones de las casas comerciales francesas del consumo y la producción artística, siendo especialmente significativos los de los grandes almacenes de París, los cuales hacía tiempo que habían creado sus talleres artísticos. A partir de 1909 los grandes almacenes comenzaron a contratar a artistas de prestigio para dirigir laboratorios artesanales destinados a la producción de muebles y objetos: Maurice Dufresne asumió en 1912 la dirección del taller *La Maîtrise* para la galeria *Lafayette*; René Guilleé y Louis Sognot fueron los primeros directores del taller *Primavera* de los Almacenes *Printemps*; Paul Follot dirigió desde 1923 el taller *Pomone* de los Almacenes *Au Bon Marché*[11].

El pabellón *Primavera* para los *Magasins du Printemps*, de Sauvage y Wymbo, se salía un tanto de las directrices dominantes, evocando, con su cubierta cónica a la arquitectura africana, pero las piedras ovoides de Lalique, insertas en el hormigón de la cubierta le eliminaban todo asomo de primitivismo (fig. 19). La entrada estaba resaltada por dos potentes pilonos coronados por macizos de flores y unidos por una cubierta de pavés que formaban un pórtico poco convencional. El pabellón no gozó de la opinión favorable de parte de la crítica, que lo consideraba pesado. Sauvage había sido uno de los pioneros de la arquitectura *Art Déco* en Francia. Su pabellón era, en realidad, uno de los más originales del conjunto, y quizás el menos clasicista de entre los franceses. El mismo Sauvage en colaboración con Cottreau realizó la Galeria *Constantine*, otra construcción memorable en la que el motivo tan recurrente de la espiral se desarrollaba con suma originalidad plástica (fig. 20).

El Pabellón *Pomone* para *Au Bon Marché*, proyectado por L. H. Boileau, era otro de los más notables del conjunto. Constaba de un bloque central de planta cuadrada al que se agregaron distintos cuerpos que tra-

---

[10] BOUILLON, J.-P., *Diario del Art Déco...*, *op. cit.*, p. 167.

[11] VERONESI, G., *Stile 1925, ascesa e caduta delle Arts Déco*, Firenze, Vallecchi editore Firenze, 1978, p. 83.



Fig. 18. Maurice Dufrénne. Tiendas del puente de Alejandro II.



Fig. 19. Sauvage y Wymbo. Pabellón Primavera *para los* Magasins du Printemps.





Fig. 20. Sauvage y Cottreau. Galeria Constantine.

zaban un conjunto escalonado al que en definitiva aspiraban las más puras creaciones *Art Déco* sugiriendo la forma piramidal. El edificio se cerraba con una cúpula o tambor octogonal. La puerta de acceso estaba enfatizada por volúmenes escalonados. En el centro se hallaba una soberbia vidriera, que se proyectaba a las mismas puertas, basada en superposiciones circulares y geométricas, las cuales evidenciaban la proyección decorativa del cubismo por estas fechas. Motivos de procedencia cubista se expandían también por la superficie de los muros. Igualmente significativa era la portada del pabellón de *La Maitrise* de las *Galeries Lafayette* de J. Hiriart, G. Tribout y G. Beau, con una escalinata que conduce al acceso principal con una decoración pantalla que reproduce el motivo del sol tan caro a la iconografía *Art Déco* (fig. 21). A los mismos arquitectos se debía el pabellón de la casa de edición G. Crés. El Pabellón *Studium-Louvre*, de A. Laprade, era de planta centralizada, cubierto con una cúpula rebajada que le daba un aire de cierto bizantinismo. En la planta baja los vanos mantenían la composición de marcos repetidos hoffmannianos. En los chaflanes de la planta superior situaba grandes jarrones de flores en la planta alta escaparates.

Entre los expositores se encontraban con sus pabellones varias firmas comerciales de una trayectoria y prestigio internacionalmente consolidados. La casa *Maison Christofle*, con sus especialidades de orfebrería, compartía espacio con Baccarat en un interesante edificio proyectado por Georges Chevalier y Chassaing, tratándose de un edificio completamente asimilable a las composiciones que ha desarrollado la reciente arquitectura posmoderna. Resulta bastante original la manera de enfatizar la fachada principal con dos cuerpos geométricos a modo de gran triglifo, rematados con unas bolas en las esquinas, similares a la que cierra la silueta geométrica de la cúpula.

Aunque no tenía esa tradición centenaria de las anteriores, los vidrios de Lalique eran un clásico del *Art Nouveau* que se adaptaba a los nuevos gustos: de hecho, la obra de Lalique se encontraba también difundida por muy diversos ámbitos del certamen. El pabellón era obra del propio René Lalique con la colaboración del arquitecto Marc Ducluzard. Este edificio, que no suele estar recogido en las publicaciones del *Art Déco*, era de una gran sobriedad y elegancia: un bloque cúbico con el añadido de dos cuerpos y grandes puertas cristaleras en todos los frentes; una cornisa apenas pronunciada, y lo que parece una línea de decoración de estarcido, debajo de aquella, mantenían el equilibrio compositivo limando la dureza de las formas puras y abstractas. Esta desnudez extrema del edificio hacía que se impusieran con todo su atractivo y vistosidad las enmarcaciones y los vidrios de las amplias superficies acristaladas de los frentes.



Fig. 21. J. Hiriart, G. Tribout y G. Beau. Pabellón de La Maitrise *de las* Galeries Lafayette.





Figs. 22 y 23. P. Patout y A. Ventre. Pabellón de las manufacturas de Sèvres.

El pabellón de las manufacturas de Sèvres, obra de P. Patout y A. Ventre, era un sencillo y elegante edificio de lisas superficies con revestimientos de cerámicas en planos exteriores y refinados interiores (figs. 22 y 23). Pero era su jardín y elementos escultóricos lo que le confería un mayor impacto visual. Animales en porcelana poblaban el exterior. Pero eran sobre todo sus ocho gigantescos jarrones o vasos los que llamaban la atención. Éstos se cerraban con una curiosa tapa con formas enroscadas que incorporaban el motivo de la espiral o la voluta, y sugerían también el fluir del surtidor. De este modo quedaba enfatizado un objeto identificable con la producción de las manufacturas de Sèvres, a la vez objeto predilecto de las decoraciones *Art Déco.* Los grandes vasos y jarrones abundaban en el recinto. Eran éstos, juntos con los del pabellón *Studium-Louvre,* los más impactantes.

La *Compagnie des Arts Français,* fundada por Süe y Mare en 1919, tenía una sólida representación en la Exposición, en un pabellón del que eran también autores (fig. 24). Constaba de una planta cuadrada con cúpula y puerta en el chaflán, sin enfatismos especiales. Allí se reunían esculturas, pinturas, muebles y objetos de Coger de la Fresnaye, Luc-Albert Moreau, André Marty[12].

El pabellón principal de la SAD (Sociedad de Artistas Decoradores) fue *une Ambassade Française* en una capital indeterminada, un proyecto de prestigio propuesto y subvencionado por le ministerio de Cultura, el cual adquiriría para el Estado algunos de los objetos exhibidos. El pabellón fue proyectado por Charles Plumet con la colaboración de profesionales ya consagrados junto con otros más jóvenes que representaban en su conjunto un abanico estético oscilante entre la tradición y la modernidad. Entre los participantes figuraban Maurice Dufrène, Paul Follot, Pierre Selmersheim, Pierre Chareau, André Groult y René Herbst.

Los principales representantes de la corriente tradicionalista y moderna a la francesa se encargaron de la decoración de cada uno de las estancias. El *hall* de Robert Mallet-Stevens mostraba el proceso de depuración de su estilo en su aproximación a planteamientos más racionalistas (fig. 25). El diseño de las lámparas a base de placas rectangulares en planos paralelos, sujetadas por cadenas, constituía uno de los elementos decorativos más definidores de este interior. Las lámparas funcionaban como esculturas suspendidas en plena correspondencia con los paneles decorativos que había encargado a Dalaunay y a Léger, considerados para algunos críticos poco adecuados para una residencia oficial. El comedor

[12] HASLAM, M., «Un Monde Art Déco», en *L'esprit Art deco,* Flammarion, Espagne, 1987, p. 49.



Fig. 24. L. Süe y A. Mare. Pabellón de la Compagnie des Arts Français.



Fig. 25. Robert Mallet-Stevens. Hall *del pabellón principal de la SAD (Sociedad de Artistas Decoradores).*



Fig. 26. Henry Rapin. Comedor del pabellón principal de la SAD (Sociedad de Artistas Decoradores).

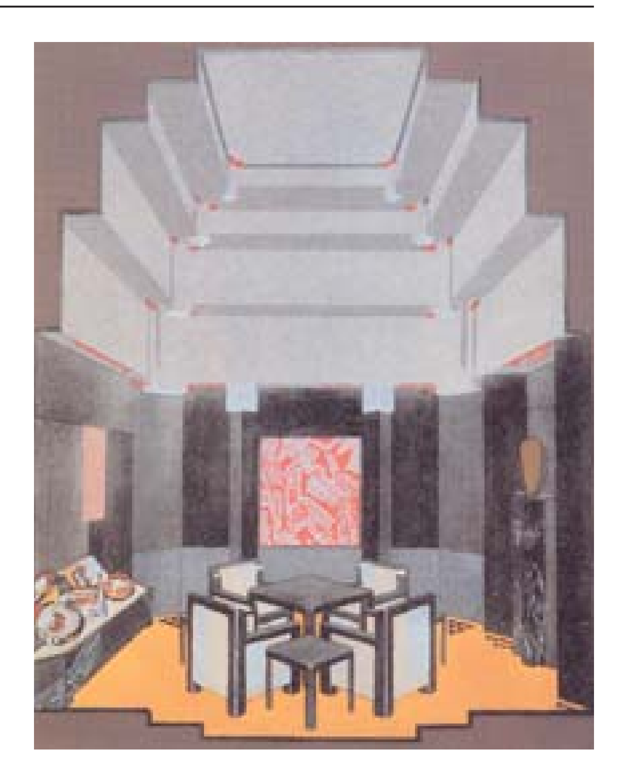


Fig. 27. Jean Dunand. Mobiliario lacado del Fumoir *del pabellón principal de la SAD (Sociedad de Artistas Decoradores).*



Fig. 28. André Groult. Chambre de Madame *del pabellón principal de la SAD (Sociedad de Artistas Decoradores).*

fue diseñado por Henri Rapin (fig. 26). La mesa mostraba una vajilla de Sèvres y cubiertos de Jean Puiforcat. Muebles, alfombras, puertas, columnas y vidrieras mostraban la unidad de un orden geométrico. La biblioteca diseñada por el arquitecto Chareau fue quizás una de las intervenciones más audaces y difundidas, donde desarrollaba el tema de la claraboya con cubierta desplegable, apuntando así hacia un cierto maquinismo que triunfará en su emblemática Casa de Cristal. Francis Jourdain, responsable del gimnasio y el *fumoir*, hizo gala de una gran simplificación y contraste de colores en este interior con cubierta escalonada. Los muebles eran de Jean Dunand, consumado especialista en la técnica del lacado (fig. 27). De la *Chambre de Madame* fue responsable André Groult, el cual lógicamente impuso las formas curvas y abultadas de su mobiliario completado con el suave ritmo ondulado que introducen los cortinajes en la ventana y en el dosel de la cama. Groult creó un ámbito suave de feminidad con el que encontró su concordancia el lienzo ovalado de Marie Laurencin (fig. 28).

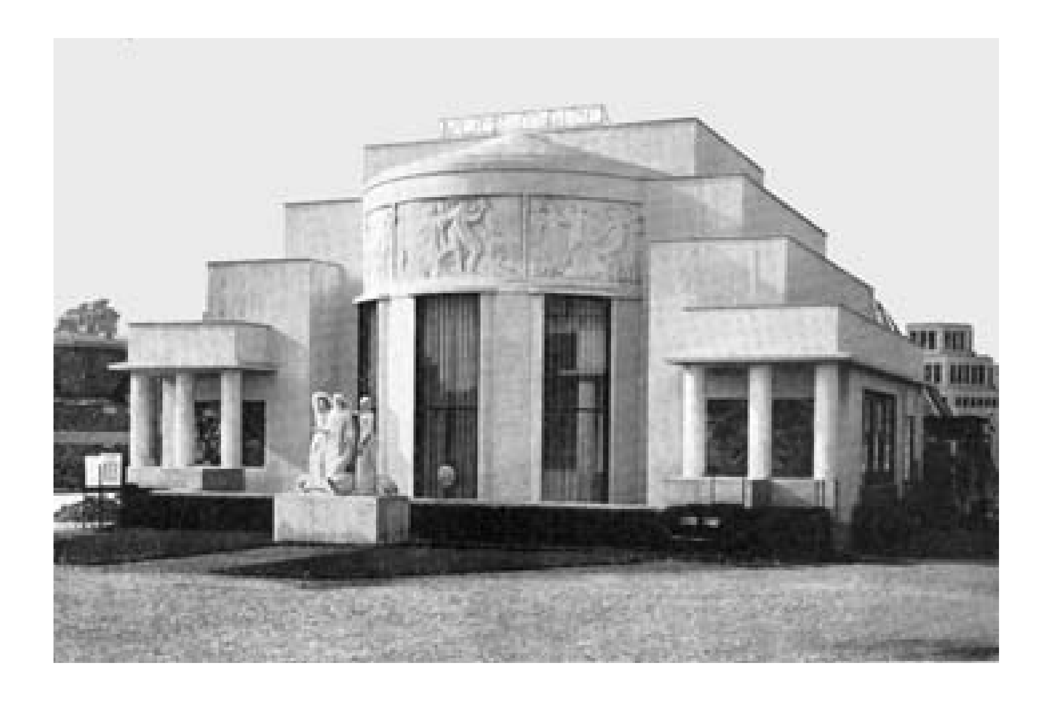
El *Hôtel du Collectionneur*, relizado por Pierre Patout para el Grupo Ruhlmann, era otra de las piezas arquitectónicas más notables y significativas del conjunto de la exposición, tanto por su arquitectura como por su contenido (figs. 29 y 30). Jacques-Émile Ruhlmann representaba la vertiente más elitista del *Art Déco*, opción que el mismo defendió argumentando que las nuevas creaciones nunca se habían destinado a las clases medias[13]. Ruhlman era la estrella del diseño del mueble francés, autor de piezas emblemáticas que quintaesenciaban el espíritu del nuevo estilo, creaciones exquisitas y caprichosas pero de formas simples, a través de las cuales se adivina su admiración hacia el arte del siglo XVIII que tanto admiraba, pero sin caer nunca en la tentación del pastiche. Ruhlman se había consagrado en el Salón de Otoño de 1913 como el mejor creador de la industria del mueble francés de lujo, y se impuso de nuevo en el Salón de Otoño de 1919, el primero que había tenido lugar después de la guerra. El Salón ovalado, dedicado a la música, tenía muebles lacados de Dunand, una alfombra de Gaudissard, estatuas de Bourdelle, Pompon y Bernard, y colgado sobre sus muros el lienzo *Las cotorras* de Dupas. La colosal y majestuosa lámpara asumía, como ningún otro objeto el espíritu elitista y aristocrático que primaba en el proyecto de este pabellón (figs. 31, 32 y 33).

Escalonamientos, rotonda y pilares cilíndricos daban forma a un exterior de ambiciones monumentales. El bajorrelieve de *La danza* de Joseph Bernard, y en pedestal sobre el suelo el *Homenaje a Jean Goujon* de Janniot

[13] CAMARD, F., *Süe et Mare...*, *op. cit.*, 1993.



Figs. 29 y 30. Pierre Patout. Hôtel du Collectionneur.



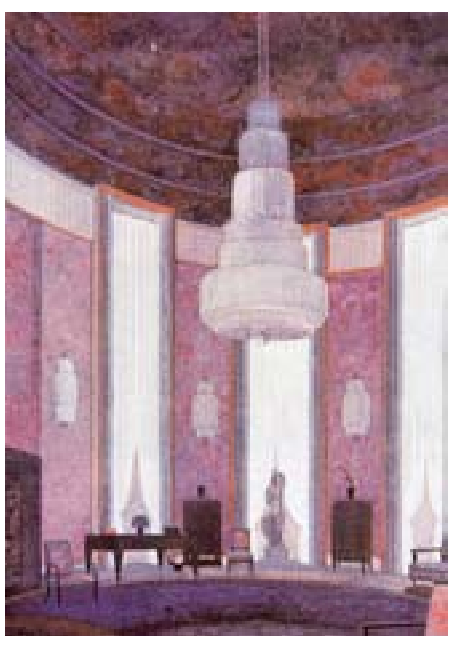


Fig. 31. Ruhlman. Proyecto de comedor para el Hôtel du Collectionneur.

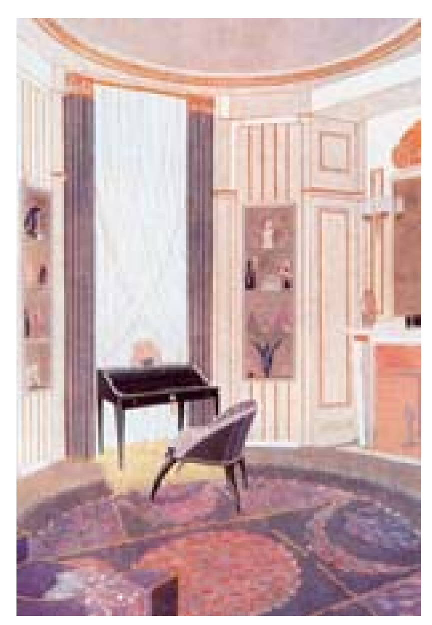


Fig. 32. Ruhlman. Proyecto del gran salón o hall *para el* Hôtel du Collectionneur.

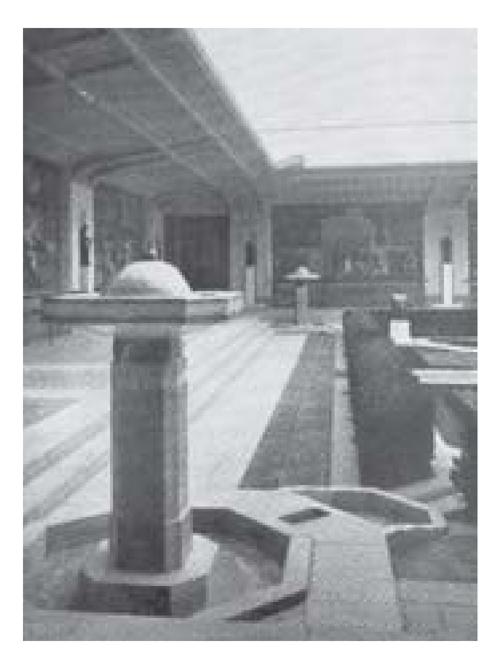


Fig. 33. Charles Hairon y Ruhlman. Proyecto de Boudoir para el Hôtel du Collectionneur.



Fig. 34. Charles Plumet. Detalle del Patio de los Oficios (Cour des Metiers).

lo convertían en uno de esos ejemplos de diálogo y equilibrios entre arquitectura y escultura, y como tal citado entre los ejemplos más elocuentes:

> *(...) le relief, aut ou bas, tient à l'Exposition une place importante. Il s'affirme, aux côtés de la ronde-bosse, l'art du décor par excellance pour les édifices de notre pays, bien supérieur à la fresque que s'accommmode mal de nos hivers éclat (...).*
>
> *M. Joseph Bernard est un poète de a forme. Il prète às ses figures une porbidesse attirante. Elles expriment, en tous leurs détails, une volupté contenue et frémissante. Cou légèrement goflé, lèvres molles, attitude disent la nostalgie du désir. Si l'on peut souligner parfois un certain arbitraire, cet arbitraire n'a rien de choquant. Il apparaît, dans l'art du sculpteur comme, dans l'art littéraire, la loi qui impose le rythme d'un sonnet. Il est spontané, naturel.*
>
> *La claire entente de M. Joseph Bernard dans l'art du relief est manifeste. Le décor sculpté qu'il plaça à l'intérieur du pavillon Ruhlmann ou aux frontons d'unne cour sur l'esplanade des Invalides, comme celui qui forme frise dans le salon des Ambassadeurs, anime les murs où il est placé. Ses bas-reliefs ne sont pas conçus comme de froids tableaux qui craignent d'accrocher la lumière. S'ils semblent avoir quelque mollesse, c'est la matière surtout, le plâtre, qu'il faut accuser. Profonds, vibrants, leurs lignes sont enlacées par l'ombre es jouent avec elle*[14].

El pabellón del Coleccionista fue visitado y admirado por millones de visitantes, despertando la admiración por el trabajo de Ruhlmann, especialmente entre una rica clientela internacional. *El pabellón fue también considerado como el símbolo más ambicioso de la exposición, reafirmando la supremacía del gusto y del talento de los franceses para la industria de lujo*[15].

El *Art Déco* francés no sería seguramente todo lo que fue sin el impulso y apoyo que recibió del ámbito de la moda y la decisiva contribución de Poiret o Paquin. Poiret prefirió exponer sus creaciones y las del *Atelier Martine*, en tres barcazas, hecho que no favoreció demasiado al famoso modisto. Los nombres para cada uno de los tres *péniches* fueron *Amours*, *Délices* y *Orgues*. Decorados los tres por el *Atelier Martine*, tenían decoraciones murales impresas en tela según diseños de Dufy. Pero el esfuerzo económico de Poiret, cuyas finanzas hacía un tiempo que se tambaleaban, no tuvo compensación alguna, sino que agudizó una insostenible línea descendente. El fracaso de Poiret era todo un símbolo de la encrucijada en la que se encontraba el arte decorativo en la época de la revolución de las masas. El eje principal de los Inválidos se cerraba con el llamado Patio de los Oficios *(Cour des Metiers)*, Charles Plumet proyectó este conjunto de plaza y torres donde la escultura, las fuentes y los jarrones trazaban simétricas correspondencias (fig. 34).

Una mayor contención y modernidad podía apreciarse en el pabe-

---

[14] Jean, R., «La sculpture...», *op. cit.*

[15] Benton, Ch., Benton, T., y Wood, G. (dirs.), *L'Art deco dans le monde...*, *op. cit.*, p. 146.

llón de Lyon y Saint-Etienne de T. Garnier, un interesante edificio que se situaba en una posición intermedia entre los clasicismos de Patout y las expresiones más radicales de Le Corbusier o Melnikov (fig. 35). Garnier esencializa el edifico sin romper por completo el vínculo con el orden clasicista que alimentaba la arquitectura francesa de ese momento. Un *Art Déco,* un tanto más maquinista o industrial podía verse en el pabellón de Nancy de Pierre Le Bourgeois y Jean Bourgon (fig. 36), con una discreta deuda al de cristal de Bruno Taut para la exposición de Colonia de 1913. Auguste Perret, el maestro del hormigón, proyectó una de las obras más importantes de la exposición el Teatro; el rigor del oficio y la lógica de la estructura hacía innecesario cualquier despliegue decorativo, manteniendo vivo el espíritu clasicista.

Aunque presentes en la exposición, eran Le Corbusier y Melnikov los que realmente se abrían hacia una dimensión nueva en clara confrontación al espíritu del *Art Déco.* Sus edificios eran ya parte de otra historia, iniciada hacía ya más o menos una década que iba tomando carta de naturaleza y en la cual la historia no tenía cabida. En realidad fue el edificio ruso el que más sorpresa causó, incluso sus mismos detractores lo veían como lo más sorprendente de la exposición.

A Le Corbusier se le había solicitado construir la casa de un arquitecto, pero lo rechazó cuestionándose acerca del sentido de tal definición: *pourqui d'un architecte? Ma maison est celle de tout le monde, de n'importe qui…*[16]. En el *Cour la Reine* levantó el pabellón de *L'Esprit Nouveau,* cual manifiesto de su idea, función y equipamiento de la arquitectura del futuro. Le Corbusier había salvado con audacia suma el escollo de la vegetación del parque asimilándola a la construcción. Los muros interiores lucían pinturas del propio arquitecto y había cuadros de Braque, Juan Gris, Ozenfant y Picasso, nombres poco frecuentes en los otros pabellones de la exposición. Le Corbusier exponía dioramas de la *Ville Contemporaine* y la alucinación racionalista del *Plan Voisin de París.*

ESPAÑA Y LA PARTICIPACIÓN EXTRANJERA

Aunque la participación extranjera no fue muy exhaustiva había una buena representación de países europeos con pabellones bastante interesantes y diferentes (Austria, Polonía, Holanda, Bélgica, Checoslovaquia, Dinamarca o Italia), que dejaban patente la diversidad del *Art Déco* y las

[16] CABANNE, P., *Encyclopédie…, op. cit.,* p. 69.



Fig. 35. T. Garnier. Pabellón de Lyon y Saint-Etienne.



Fig. 36. Pierre Le Gourgeois y Jean Bourgon. Pabellón de Nancy.

improntas nacionales que a veces se dejaban sentir. Aunque los estilos históricos estaban en teoría excluidos, y el de Italia afirmaba la romanidad de un modo evidente, la tradición que con frecuencia se reinterpretaba era la del arte popular tanto en los objetos y decoraciones como en las arquitecturas, valgan como ejemplos los envíos de Polonia y Checoslovaquia. El pabellón de España de Pascual Bravo interpretaba de manera libre los regionalismos, tendencia en la que él había sido un joven aventajado con obras que ya habían llamado la atención crítica Torres Balbás con su proyecto de casa aragonesa en 1919[17]. Pero Bravo no acude a modelos muy concretos, y el sello que tiene su edificio para la Exposición de París está más cerca del andalucismo, es fundamentalmente la idea de tipismo la que parece primar, frente a la del regionalismo popular y casticista de las arquitecturas blancas. Hace del regionalismo una interpretación decorativa y estilizada. El edificio no fue muy apreciado por los arquitectos españoles que en general lo ignoran en sus comentarios. El ingeniero Manuel Gallego consideraba que no representa muy brillantemente a nuestra patria, era *francamente pobre, tiene poco de típicamente nacional, sin que refleje la valía del arquitecto Sr. Bravo que lo ha proyectado.* El edificio se complementaba con detalles decorativos de distintas especialidades. Las puertas y ventanas de hierro forjado eran obra de Juan José Garcia; columnas cerámicas con leones de R. Roca; fuentes de cerámica sevillana de la Casa González; esculturas de Mateo Hernández, vidrieras de la Casa Maumejean según diseños de Nestor y Pedro Muguruza; cerámicas de Zuloaga y joyas de Marco.

Especial relevancia tuvieron las obras presentadas en el Grand Palais y en la *Galerie Dominique.* En la galería el grupo catalán FAD (Fomento de las Artes Decorativas) del que era presidente Santiago Marco se presentó independientemente con una nutrida y digna representación de muebles de Marco, Badrinas, Rigol, Ribas; tapices y telas de Aymat y Cardys; decoraciones de Viullaró, Marco, Plaxats, Busquets y lacas de Bracons. En el Grand Palais había una más amplia representación española donde sobresalían las obras gráficas de Penagos, Bartolozzi, Manchón, Capuz, Larraya, decoraciones de Fontanals, escenografías de Barradas para la Linterna Mágica del Teatro de Arte de Martínez Sierra, entre otras muchas cosas cuya lista se recogen en el texto de Francés. Aunque no se cuestiona la valía de los participantes, resulta patente que era el diseño gráfico la gran avanzada del *Art Déco* español, pudiendo competir las creaciones de nuestros creadores con las de los restantes nombres interna-

[17] PÉREZ ROJAS, J., *Art Déco en España,* Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, p. 289.

cionales. De hecho Rafael de Penagos figuró entre los galardonados en el certamen. El interés de la crítica francesa lo suscitaba la obra de Mateo Hernández. René-Jean destaca el papel de Francia como cabeza del arte de la escultura. París ha sido el centro de formación de singulares artistas presentes en otras secciones extranjeras, como es el caso del español Mateo Hernández. René-Jean lo destacaba entre los escultores del certamen considerándolo casi un compatriota, ya que sus obras están presentes año tras años en los salones parisinos y no en las exposiciones españolas. Citaba que era el Museo de Luxemburgo entre los grandes museos, el único que acogía en sus colecciones uno de sus granitos, pues Mateo Hernández no tallaba más que las piedras más duras, granito o diorita: *il l'estaille directement, sans jamais tracer aucun repère, tant est grande sa sciencie et la certitude de son coup d'oeil*[18].

Rambosson valoraba la tendencia moderna de algunos arquitectos y decoradores españoles:

> *L'Espagne compte quelques architectes et décorateurs de tendance parfaitement moderne. Elle n'en a pas moins édifié un pavillon de style mauresque légèrement modifié. On ne saurait nier le gout avec lequel M. Pascual Bravo le construisit et celui qui présida à l'organisation intérieure. Une question de principe cependant se pose. M. Mateo Hernández, sculpteur fougueux et précis, qui peupla les parterres d'une faune intensément vivante, directement taillée dans la diorite, reste seul dans le programme.*
>
> *La modernité reprend ses droits au Grand-Palais, notamment avec une colection d'artiches très significatives, avec une colleccion d'affiches très significatives, avec de verreries et des maquettes de théâtre.*
>
> *Quant au hall organisé, dans la Galerie Saint-Dominique, par la Societé des arts décosatifs de Barcelone, il témoigne de la louable activité des artistes et industriels catalans, bien que leurs stands soient, au point de vue des réalisationes, au dessous de ce que nous pouvions attendre d'un centre toujours actif et original*[19].

No fueron muy exhaustivas las críticas españolas sobre la Exposición de París, pero no pocos incidían en señalar el propósito inicial de buscar un arte nuevo y en la influencia alemana. La Exposición de París de 1925 puso a los ojos de nuestros arquitectos la diversidad arquitectónica que se cernía en la arquitectura europea, el contraste entre los «modernos» y los «contemporáneos», los radicalismos de Le Courbusier y Melnikov y las arquitecturas que estaban concebidas como soportes de vistosas decoraciones. Aunque en la Exposición abundan una exacerbada

---

[18] JEAN, R., «La sculpture...», *op. cit.*

[19] RAMBOSSON, Y., «L'Exposition des Arts Decoratifs. La participation étrangère: II.-Japon, Belgique, Anglaterre, Italie, Russie, Yougoslavie, Espagne, Luxembourg, Suisse, Grèce, Danemark, Turquie», *La Revue de l'Art*, París, VII-1925.

fastuosidad decorativa geometrizante, podía sin embargo trazarse, con los allí presentes, una síntesis de tendencias y escuelas que brindaban nuevas alternativas a la arquitectura española. En general, todas ellas ya eran conocidas, pero su presentación en un certamen internacional las difundía en mayor escala. En su conjunto, la Exposición de París, presentada en tantas ocasiones como el origen del *Art Déco* supone su momento álgido o casi el inicio de la crisis, a pesar de la gran divulgación que tiene a partir de ese año. Las críticas de la Exposición muestran las diferentes lecturas y coincidencias que de ésta se hacen. Luis de Sala escribió unos comentarios en *La Construcción Moderna*, destacando que si bien no había en la exposición todas las novedades que cabía esperar, se había hecho un gran esfuerzo por buscar formas nuevas:

> *(…) si bien no se ha conseguido totalmente, en parte se ha realizado. Al componer los edificios casi todos están trazados a base de grandes masas y pocos huecos, siguiendo en la composición y estética de aquellos las normas y enseñanzas que nos vienen reportando los austriacos y alemanes desde hace tiempo. La única novedad que al interpretar este procedimiento se advierte es la tendencia manifiesta de intentar componerlos a base de planos y líneas horizontales, propósito en el que casi ninguno ha acertado, limitándose, por el contrario, a adaptar a las formas y decoración de cada país los elementos de composición alemanes y austriacos (…). El pabellón que más originalidad ofrece es el de Austria, por su modernísima composición.*

En lo relativo a la decoración de fachadas opinaba que:

> *(…) en general, es de una sobriedad grande limitándose a conseguir con elementos muy ricos, emplazados en contados sitios, y manifestándose en forma de bajorrelieves, bien situándolos sobre recuadros hechos «ad hoc» o en forma de fajas en sentido horizontal. Lo que de una manera monótona aparece en casi todos los pabellones es la decoración por medio de estrías verticales, que, por su prodigalidad, causan verdadera fatiga. Otra manifestación que se muestra con intensidad es la ornamentación en paramentos verticales y de algunos horizontales en muchos pabellones, verificada aprovechando elementos obtenidos por la estilización de la flora y ejecutándola en forma de bajorrelieves (…). Los pabellones de los Países Bajos y de Dinamarca, construidos con ladrillos únicamente, son muy originales; este último, que está edificado con ladrillo colocado a sardinel y en hiladas horizontales. (…) en los elementos decorativos, remates bajorrelieves, frisos, etc., se aprecia una influencia grandes de este estilo, que, a decir verdad, como decorativo, es adecuadísimo tratándolo en determinadas ocasiones y en formas discretas*[20].

Para el arquitecto Yárnoz Larrosa la impresión era desconcertante, considerando pocas las novedades. En su valoración hace una selección bastante ecléctica de obras (véase el texto reproducido en al selección antológica). Más selectiva es la opinión de Bergamín, escrita en un tono

---

[20] Pérez Rojas, J., *Art Déco...*, *op. cit.*, p. 498.

más informal, a modo de impresiones y muy clara su valoración de los representantes del ala más moderna:

> *(...) ¿el lema de la Exposición? Borrón y cuenta nueva... Borrones... muchos; cuentas nuevas... ¡Qué pocas! Gracias a un Chareau, un Mallet, un Le Corbusier, experimentamos un hondo descanso, que agradecemos más en medio del zarandeo...*
>
> *El Pabellón del Turismo de Mallet-Estevens, con su caja pintada de rojo con el auto y los bomberos dentro, con su torre de planta de cruz, sus relojes sin números, iluminados en la noche por faros de automóvil, su gran hall iluminado por las espléndidas vidrieras de 20 metros de longitud, con sus cristales todos blancos admirables de dibujos y de ejecución, da quizás la nota más alegre y más verdadera de la Exposición. Los holandeses han encontrado la arquitectura de su buen ladrillo... También nosotros tenemos un buen ladrillo... Nuestro antiguo amigo José Hoffmann aparece esta vez ante nosotros como el maestro en el difícil arte de hacer un pabellón de Exposición. Su larga experiencia y su gran talento nos dan fácilmente resuelto, con una sencillez transparente, el complicado problema (...)*[21].

Bergamín destacaba además las decoraciones del pabellón austriaco, el invernadero de éste realizado por Behrens y luego los pabellones de Polonia (J. Czakjowski), Checoslovaquia (Gocar), URSS (Melnikof), Le Corbusier y los Perret. Para García Mercadal sólo eran dignos de atención los pabellones de Polonia, Checoeslovaquia, Austria y la URSS.

TEXTOS

1. LANDRY, L., «Les batimets isolés» en «L'Exposition des Arts Décoratifs. L'Architecture: Section française», en *Art et décoration*, París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, VI-1925, pp. 204-206.

Parmi les ouvres isolées dont l'exame n'est pas comandé par la place qu'elles occupent dans un plan d'ensemble, il convient d'etudier en premiere ligne celles qui se réclament de l'esthetique du béton, et parmi celles-ci le théâtre du à MM. Perret et Granet.

Le théâtre est une des catégories d'édifices pour lesquelles une modification de notre sensibilité fait maintenant paraitre inutile les elements decoratifs. Un théâtre est un moyen, non une fin; tout doit y être subordonne à a pièce qu'on y voit, à la musique qu'on y entend. Une dècoration peut nous proposer une signification expressive en désaccord avec celle de cette piece, de cette musique (c'est le cas pour la décoration de l'Opera lorsqu'on y joue de la musique que wagnérienne ou postwagnérienne). L'habitude, favorisée par la souplesse de l'eclairage électrique, d'assombrir les salles rend plus inutile encore toute ornementation.

C'est ce qu'ont parfaitement compris. voici déjà longtemps; MM. Perret; le théâtre des Champs Elysées a été un heureux produit de cette esthétique nouvelle de laquelle se réclame, plus nettement encore, le théâtre de l'Exposition.

Louons-en d'abord. car c'en est l'essence, les dispositions interieures: La scene avec ses trois

---

[21] Citado *ibidem*, p. 500.

compartiments susceptibles d'être isoles pour encadrer des actions simultanees: ou successives, l'écran blanc, long de plus de trente métres, qui en forme le fond et sur lequel des projections pourront faire apparaître tous les décors que l'on voudra; la galerie de service qui, à l'etage superieur, contourne le salle et out seront concentrès tous les projecteurs. La salle, d'une teinte uniforme «aluminium» contient un nombre de sièges plus restreint que celui auquel parvenaient les anciennes combinaisons, mais tous sont bien placés pour voir et pour entendre. Le plafond eclairant ne cumporte comme élément ornemental que les caissons qui en accusent la structure, et, dans les angles des emboîtements cubiques qui rappellent assez curieusement les pendent prismatiques des coupoles arabes.

En un tel domaine le systéme de la structure nue est absolument à sa place. On bâtit en effet peu de theâtres, et d'autre part le nombre des combinaisons possible est assez elevé pour qu'un createur puisse affirmer sa personnalité (et c'est au fond l'objet essentiel de l'art) par le simple choix d'un plan. Il en est tout autrement pour ce qui est d'une maison d'habitation, par exemple; là les réalisations sont nombreuses, le champ des combinaisons restreint et si l'on veut qu'un édifice possède une personnalité propre, il est difficile de ne pas avoir recours à des procèdès dècoratifs qui ne sont point strictement commandes par la structure.

La place ne nous suffirait pas pour énumerer tous les edifices ou des effets toujours ingènieux, souvent heureux, ont ètè recherchés ou obtenus. Dans l'ordre topographique. et en començant par l'Esplanade vient tout d'abord le pavillon de la Librairie Centreale des Beaux-Arts, construit par M. Perret (et non par M. Pacon, comme l'indique le catalogue) et où l'on goûtera une très heureuse combinaison du bois et du béton tout à fait indiquée pour un édifice qui doit être tout a le fois économique, résistant et temporaire. Le pavillon de La Stéle ou les sculptures éditées par la Maison Goldscheider ont été logèes de la manière la plus réussie par M. Eric Bagge; faire face, à celui de la librairie Crés, ou un parti discutable (accoter à la construction des contreforts figurant des livres, le dos en avant) s'est trouvé réalisé de maniere heureuse, ces contreforts jouant à la fois un rôle pratique en ce qu'ils servent à la montre, et expressif, en ce que leur ouverture accueille les visiteurs.

Une fois passé le pavillon de Sèvres on trouve à droite le pavillon de l'Art appliqué aux métiers qui fournit d'intéressantes suggestions quant à la manière d'égayer économiquement les murs d'une construction concrète. En face, abritant les meubles de M. Ruhlmann, s'élève l'Hôtel d'un collectionneur, signé de M. Patout, dont la façade est heureusement combinée, réserve faite des colonnades excessives qui masquent des fresques qu'elles devraient se borner à abriter; mais le profil en est alourdi par le style «cellulaire» dont la raison d'être apparaît d'autant moins ici que le plan intérieur est ovale (…).

2. ESPLÁ, C., «La Exposición de Artes Decorativas», en *Las Provincias*, (Zaragoza, 9-V-1925).

Hace veinte años, en una revista teatral, en un music-hall de París, se hacía alusión a cierta Exposición que se había inaugurado en Marsella sin estar terminada. En la revista salía un personaje de Marsella que, para no disgustar a los parisinos, dejaba que le llamasen Marius. Todo ello molestó enormemente a los marselleses, que, es sabido, están considerados como los andaluces de Francia, y defienden celosamente el honor local. Ahora, sin embargo, podrían los marselleses devolver la broma a París, porque la Exposición de Artes Decorativas ha sido inaugurada sin estar terminada. El día de la inauguración ha estado a punto de inaugurarse la primera piedra. La ceremonia ha sido brillante, con esa solemnidad que da Francia a todos sus actos. Yo confieso que jamás había visto tantas chisteras reunidas, ni aun en los mejores entierros que he presenciado. Esta clase de acontecimientos dan una idea de la buena educación francesa, del sentido urbano y social que tiene aquí la vida. Todo está perfectamente ordenado. El Presidente de la República llega puntualmente a la hora anunciada y saluda con ceremonia a todos los reunidos. Suena la marsellesa. Se aplaude con orden. Cada cual ocupa su sitio. La Guardia Republicana con traje de gala resulta imponente. Todo es perfecto, menos la Exposición, que no está terminada.

Se dice que de esta Exposición saldrá un arte nuevo, un estilo francés. Lo que se nota hasta

ahora en las construcciones, entre andamios, es cierta influencia alemana. Un crítico español que presenciaba conmigo aquella escena tan brillante, defendía la idea de que los vencidos imponen su arte a los vencedores. Así ocurrió con el estilo Imperio que se adoptó en Europa después de la derrota de Napoleón. Naturalmente, como todas las teorías de crítica, expuestas de un modo general, esto tal vez no sea del todo exacto. Pero, de todas maneras, aquí casi todo el mundo entiende de arte y puede interpretar libremente lo que representa una Exposición abierta en el centro de París, a un lado y otro del río. Yo no me atrevo a creer que de esta Exposición salga un estilo nuevo. La más prudente es esperar a que esté terminada. Hasta ahora, entre el presidente de la República y unas cuatro mil personas que hemos asistido a la ceremonia, solo hemos hecho inaugurarla.

3. Ribera, J. E., «La Exposición Internacional del Arte Decorativo e Industrial de París», *Revista de Obras Públicas*, 1925, 73, tomo I (2437).

Mediante su crítica, el autor, que ha visitado la exposición, primeramente atribuye todo aquello que considera accesorio —policromía de pinturas, vidrieras y cerámicas; iluminación eléctrica; jardinería— al gusto contemporáneo por la belleza opulenta en contraste con la frialdad propia de edificios de uso espiritual. A continuación justifica la cristalización del arte moderno —cuya sensibilidad se opone a la «ciencia arqueológica» de los «estilos clásicos»— en la Exposición de París como fruto de una evolución que describe brevemente apuntando elementos característicos alemanes, ingleses y franceses a la par que animando a los jóvenes arquitectos nacionales a renovar las formas y los materiales.

¿Cuáles son, pues, las conclusiones que se derivan de esas manifestaciones de arte moderno, en el que todos los países, menos Alemania, han contribuido?

Desde luego, que no se precisan los frontones griegos para obtener proporciones majestuosas, ni las rocallescas filigranas del estilo Pompadour para decorar ricamente una sala.

Díganlo sino el patio y la escalera del Grand Palais, que hacen pensar en babilónicos cuadros, sólo imaginados en decoraciones de óperas.

No cabe más sobriedad en el detalle ni mayor acierto en las proporciones.

Asimismo, con sobrios paneles decorativos o con pinturas, mármoles y cerámica bien combinados se han conseguido riquezas ornamentales más intensas que en el oro prodigado a profusión en los churriguerescos retablos de algunas catedrales o en los versallescos palacios y teatros.

Se ha demostrado también que los grandes dinteles planos, propios del hormigón armado, que tan deplorable efecto artístico producen a nuestros amantes de la bóveda tradicional, ofrecen buen aspecto y bellas proporciones cuando son lógicamente empleadas, como lo evidencia la figura 16.

Las cubiertas no necesitan verse, ni aún menos ser elementos decorativos sus piñones o mansardas, y se construyen con arreglo exclusivo a las necesidades, disponiendo grandes azoteas o ligeros voladizos cuando así convenga.

En cambio, la decoración debe intensificarse aprovechando la escultura, las vidrieras y las cerámicas, la iluminación eléctrica, armónicamente distribuida y las riquezas ornamentales de pinturas; mármoles, hierros, bronces y maderas, todo ello con moderada profusión; por último, las plantas y flores, para adornar naturalmente sus accesos, contribuyen por su policromía a dar alegría a los conjuntos.

Así como en la moda actual impera la sencillez y el atavío femenino se aplica principalmente a favorecer las bellezas naturales del cuerpo, dejando casi al descubierto sus modeladas siluetas, así debe proceder el arquitecto para vestir sus edificios, no decorando sino lo preciso para que se aprecien sus proporciones, no ornamentando sino lo imprescindible para acusar su destino.

Es más trabajoso y difícil acertar con sencillas disposiciones y ornamentos, que no suelen obtenerse sino con pesados tanteos, en los que la goma debe trabajar más que el lápiz; pero la creciente cultura de nuestros arquitectos de abstenerse de copiar servilmente vetustos, aunque clásicos modelos, ya que su educación artística es más completa y refinada.

Como resumen de estos renglones, sólo añadiré que el estilo moderno no puede asemejarse a los de las épocas anteriores, cuyas características cultivaban un reducido número de artistas, que reproducían indefinidamente las disposiciones y ornamentos perfeccionados en un período de muchos años y, a veces, de siglos, recurriendo como único material a la piedra labrada, que a su vez contrae las proporciones a reglas precisas y sólo pueden aplicarse a templos o palacios.

Hoy son infinitos los destinos de las construcciones. Cada una de ellas debe proyectarse con proporciones y con materiales diferentes; asimismo su decoración varía con el carácter suntuoso, utilitario o industrial que se persigue.

¿Cómo ha de establecerse un estilo moderno que abarque desde la arquitectura aérea a la naval pasando por la terrestre?

No se ha creado, pues, un estilo moderno.

Lo que evidencia la Exposición es que puede prescindirse de los cánones arquitectónicos tradicionales, que resultan incongruentes para nuestra época; que las necesidades y las costumbres actuales deben satisfacerse con belleza y alegría mediante el armonioso empleo de materiales fáciles de aplicar; por último, que el buen gusto debe perseguirse por igual en la suntuosidad de un palacio que en la más modesta vivienda obrera, pero siempre con sencillez, sin ostentaciones ridículas y sin grotescas imitaciones.

Sintetizando en pocas palabras cuanto he querido decir: el estilo moderno es la libertad, no el libertinaje en la concepción; debe ser, además, la verdad en la ejecución y la belleza y comodidad en la realización.

4. YARNOZ LARROSA, J., «La Arquitectura en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e lndustriales Modernas», *Arquitectura*, 78, 1925, pp. 225-235.

(...) ¿presenta algo nuevo, definitivo, en Arquitectura la Exposición de París? En nuestra opinión, no. Cuanto en ella hemos visto recuerda a lo que con carácter moderno se viene produciendo estos últimos anos, yendo a la cabeza de este movimiento de renovación Alemania y Austria principalmente.Grandes lienzos lisos, predominio de la línea recta sobre lacurva, y empeño, a veces exagerado, en que desaparezca cuanto tienda a recordar los estilos clásicos. (...) En la tendencia moderna, impera demasiado la fantasía irrazonada y el capricho, que si alguna vez, cuando los justifica el talento, produce aciertos indudables, las más, por el contrario, da lugar a creaciones arbitrarias y pretenciosas. (...) Entre los franceses, merece la primada el «de un coleccionista», debido a la iniciativa del mueblista y decorador Ruhlmann. (...). El aspecto de sus fachadas, dentro de las tendencias modernas, es el de los más acertados; sencillez, buen gusto, proporcionalidad (...). El Pabellón de los Oficios, llamado también «de la Embajada», es otro de los que en nuestra opinión, más interesan. (...) Holanda, Chescolovaquia y Polonia, dan la nota de mayor modernidad (...). El de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, es de los que han originado mayor discusión. He aquí un juicio crítico y sintético que recordamos haber oído: «Rusia rompe con todo y no logra ofrecernos más que una escalera incómoda y una jaula de cristal, a través de la que se percibe un interior desordenado». De intento hemos dejado para el final el pabellón de España de nuestro compañero Pascual Bravo. Tanto en su disposición interna como en su aspecto externo nos parece acertado de proporciones y armonioso, (...) en él se ha atendido cuidadosamente todos sus detalles entre ellos las rejas y cerámicas, que son de una gran finura de composición, Bravo no quiso prescindir de lo tradicional; pero esto avalora más su trabajo. (...) Restamos, por último, ocupamos del Teatro de la Exposición, que ofrece marcado interés, lo uno, porque tal vez sea el único edificio en el que se ha tratado de acusar su estructura valiéndose de ella como elemento que contribuya a su decoración sino también porque obedeció a un programa sugestivo, que marca nuevas orientaciones en la representación de obras escénicas.

5. ARTIÑANO, P. M. DE, «España en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París», en *El Sol* (Madrid, 1-V-1925).

La exposición se inaugura —sin haber concluido las obras— con la intención de fijar nuevos patrones. A continuación el autor justifica la Exposición como superación de las modas anticuadas y fijación de las contemporáneas, idea ya planteada, según cuenta, a principios de siglo.

España, que ya en las postrimerías del siglo XIX inició la construcción de muebles y elementos decorativos a base de módulos radicalmente distintos de los tipos clásicos y de los estilos que pudiéramos llamar históricos, debía tener en esta presentación general de la intelectualidad europea un lugar definido, no tan sólo por lo que el desenvolvimiento de las artes mismas puede representar en España, sino porque es aspiración legítima de nuestros fabricantes, decoradores e industriales, el que la América establezca lazos comerciales que hoy tan sólo se manifiestan en las manufacturas de nuestros estilos clásicos, lazos que es indispensable seguir manteniendo en las orientaciones modernas y en las evoluciones posibles.

La Exposición puede decirse que comprende tres núcleos:

El Grand Palais, que en último término viene a representar sobre la orilla derecha del Sena, el edificio donde se encuentra la esencia de la Exposición.

Lo que pudiéramos llamar Avenida de las Naciones, que, naciendo en la plaza de la Concordia, continúa por la orilla derecha del Sena, hasta la Avenida de Víctor Manuel III.

Y la gran explanada de los Inválidos, sobre la cual se han hecho un conjunto de edificaciones de un interés excepcional, y que tal vez contengan la parte más interesante de la Exposición.

La avenida que contiene los pabellones de las distintas naciones y la Explanada de los Inválidos se unen por el puente de Alejandro III, sobre el cual, a derecha e izquierda, se han establecido una serie de tiendas o barracas, donde los industriales parisinos piensan exhibir sus mercancías ultramodernas.

La puerta de honor, en los Campos Elíseos, entre el Grande y Pequeño Palais, formando un conjunto de ingresos escalonados la primera y una serie de columnas rectangulares la segunda, constituyen las puertas principales de la Exposición, predisponiendo el ánimo del visitante a un concepto bien distinto de lo que hasta ahora ha sido la edificación monumental.

Para cada una de las naciones que concurren, la Exposición tiene dos aspectos: el pabellón y las secciones; el primero, es el mástil para colocar la bandera, las secciones son la expresión de la industria moderna y de las artes de cada pueblo. Las construcciones que se suceden a lo largo del río, desde la puerta de la plaza de la Concordia hasta la avenida de Víctor Manuel, son un algo que pretende simbolizar el país, el país presente, tal como hoy existe, no precisamente el pasado, su tradición o su historia, sino lo que constituye la actualidad; sin pretensiones de adivinar el porvenir y por eso naciones como Italia, como el Japón o como Suiza construyeron sus edificios interpretando la arquitectura del país, quizá alguno inspirándose demasiado en la tradición, pero al fin del caso con indiscutible personalidad.

España, que concurrió a última hora, cuando ya los emplazamientos estaban distribuídos, pero que gracias a los esfuerzos y simpatías de nuestro delegado regio, D. Eugenio López Tudela, logró sitio adecuado y decoroso, también construyó un pabellón inspirándose en el ambiente de nuestro pueblo y en el color intensamente azul de nuestro cielo, construcción que participa de palacio y de cortijo, que recuerda los blancos edificios de Andalucía, las casitas de la costa del Mediterráneo, algo que, sin trascender a lo clásico, es mudéjar y español. Los que conocemos la historia del proyecto en ejecución, que se meditó en París nada más que en horas, en minutos, que se contaron angustiosamente para llegar dentro de la última ampliación de plazo, al contemplar hoy el pabellón con sus pérgolas teñidas de cobalto, todo luz y alegría, no podemos casi explicarnos cómo en plazo tan corto se pudo dar una sensación agradable y exacta de la vida del español.

Inglaterra, por ejemplo, seleccionó sus arquitectos, y entre un corto número de escogidos, celebró un concurso, puso a su disposición noventa mil libras, y el conjunto, lleno de aciertos de detalle, de soluciones admirables, de elementos decorativos bien combinados, no es para nosotros los espa-

ñoles, quizá por incomprensión, una definición tan sincera de lo que entendemos nosotros que es Inglaterra, como da seguramente para los extranjeros la sensación de España, el pabellón proyectado y dirigido por D. Manuel Pascual Bravo.

6. Artiñano, P. M. de, «España en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París», en *El Sol* (Madrid, 2-V-1925).

Pudiéramos hacer un estudio de las características curiosas e interesantísimas de la serie de pabellones que las naciones respectivas construyeron; pero seguramente desde París mi compañero infatigable de trabajo D. Rafael Doménech, con una mayor autoridad y clarividencia ha de desarrollar éste, entre los muchos temas que una manifestación de tal grandeza y novedad ofrece a las inteligencias cultas tan solo; más como curiosidad que como juicio crítico, vamos a permitirnos dos palabras sobre lo que pudiéramos llamar el chiste de la Avenida de las Naciones: el pabellón de la Rusia soviética.

Imaginad un rectángulo de amplias dimensiones en el que se establecen dos pisos y el conjunto cortado por una amplia faja diagonal que constituye la escalera, encerrado entre lisos tabiques de madera que se pintan en rojo. Las superficies exteriores del rectángulo son simples vidrieras, que dan la impresión de una estufa de jardinería o de una incubadora. En el conjunto se ha pretendido hacer ostentación de desprecio del arte. Sobre uno de los ángulos que produce la escalera diagonal sobre el rectángulo, se levantan tres postes de longitud exagerada, que se unen por triángulos inclinados y alternativos que tienen la ventaja de no servir para nada aunque tal vez representen mucho. La escalera se cubre, siguiendo el mismo orden, por una serie de superficies planas con inclinaciones alternadas, que tienen la ventaja de no resguardar ni el sol, ni el aire, ni el agua. Tal vez este pabellón represente la Rusia moderna, cuya vida interna conocen en España relativamente pocos; pero sus muros de vidrieras, sus tabiques de madera y su conjunto todo, parece que no guarda relación ni con el clima, ni con las más elementales necesidades de la vida. Ciertamente que es algo original y exótico; pero, a nuestro juicio, el pabellón nacional es la representación de un pueblo y no la fantasía de un constructor.

Las Secciones, donde también España tendrá su representación lúcida y adecuada, se clasifican para nosotros en cuatro grupos:

Los expositores independientes y los conjuntos, formados por varios expositores, ocuparán un emplazamiento logrado de Bélgica, a la cual en un principio se había asignado, en la planta baja del Gran Palais.

Siguiendo algo de lo que sirvió de norma para la construcción del pabellón, unas veces se ha buscado en nuestras artes populares, en lo que el pueblo espontáneamente produce, el sentido moderno del ejemplar, mientras en los trabajos de labor fina y costosa han marchado los artífices por caminos absolutamente independientes del arte popular, y así tenemos que en la planta baja del Gran Palais, junto a las obras perfectas y maravillosas de nuestros joyeros y esmaltadores, encerrada en el espléndido marco proyectado por el Sr. Magriera, aparecerá una cocina de campo, sevillana, con sus arreos de colores vivos, sus zajones, sus hierros de cocina trabajados en la sierra, enfrente de los muebles valencianos y de la azulejería de Manises, de Valencia y de Onda, trabajados en modelos rigurosamente modernos por los procedimientos clásicos, que aún hoy se conservan como curiosa tradición de los finales de la Edad Media.

En la Explanada de los Inválidos, una serie de conjuntos construidos por artistas catalanes, mueblistas, decoradores, vidrieros, esmaltadores, tapiceros, presentan un número de habitaciones cuya ordenación ha sido calculada y dispuesta por nuestro buen amigo y colaborados D. Santiago Marco, que ha unido a su sensibilidad de artista su espíritu trabajador infatigable.

Es la tercera Sección, de Agricultura y Educación. Estudiada la presentación del conjunto por nuestro buen amigo D. Manuel Fontanals, figuran los proyectos de nuestros más conocidos arquitectos, los trabajos ornamentales del Museo Nacional de Artes Industriales, las series progresivas de técnicas tan curiosas y modernas como el «batik» y otro sin fin de trabajos de educación ornamental.

Por fin, la Exposición ha construido un teatro con arreglo a las orientaciones modernas más interesantes. Las representaciones se desarrollarán sobre un escenario triple, donde se combinan los efectos, y una personalidad tan indiscutible como D. Gregorio Martínez Sierra ha ofrecido su concurso para que el nombre de nuestra España quede a la altura que proceda, y en los momentos actuales están casi completamente terminados los detalles para que pueda ser un hecho la representación en París de «Don Juan de España», puesto en escena con todo el cuidado y esplendidez que requiere un público de artistas especializados.

Esta es a grandes rasgos la actuación de España en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, no inferior, ni por la importancia, ni por el número de ejemplares, ni incluso por su emplazamiento, a la de cualquiera de las naciones que concurrieron con presupuestos por lo menos tres veces mayor que el nuestro, pero quizá sin el entusiasmo y la espiritualidad de nuestros artistas españoles, que, con una abnegación digna del mejor aprecio, contribuyeron a que nuestro nombre sea admirado y respetado por el conjunto de los pueblos.

7. Francés, J., «La sección española en la exposición internacional de artes decorativas», en *La Esfera* (Madrid, 25-VII-1925).

Si no aquel style nouveau, aquellas inéditas audacias y aquellas excitadas sorpresas de una actualísima estética, que se revelará por los bellos oficios y las artes industriales con el esfuerzo improvisado y la fantasía libre exigida por la Convocatoria de este Certamen universal, se ha conseguido con la Exposición de París reunir —en torno a una amplísima, diversa y casi siempre atenuada manifestación de las industrias artísticas de Francia— una bastante cabal impresión de cómo en los principales países se producen las artes decorativas y se va, dentro de las normas tradicionales, aspirando a un estilo peculiar, característico, a tono con la época presente.

El Reglamento parecía fijar de un modo concreto el propósito contrario a ese tradicionalismo estético que, lejos de reprimirse y evitarse, debe precisamente ser estimulado cada día más.

El Artículo 4.º advertía que sólo serán admitidas las obras de una «inspiración nueva y de una originalidad real»; que serían «rigurosamente rechazadas las copias, imitaciones y derivaciones de estilos antiguos o anteriores».

Se comprende hasta qué punto en cada nación la misma duda acometiera a las Comisiones organizadoras y a los Comités ejecutivos, y cómo esa errónea intransigencia había de ser olvidada cuando llegó el momento de realizar la idea inicial de Francia. Porque la expresión artística de una época no se produce de una manera explosiva y súbita, ni se suplen con extravagancias —en realidad, consecuencias de otras recientes o ya envejecidas; es decir, cayendo de manera más temible en el peligro que precisamente se quería evitar— la lógica evolución del tiempo y la natural coetaneidad del arte con las necesidades y costumbres de cada época.

Francia quería imponer a los futuros veinticinco años, al segundo cuarto de siglo, una fisonomía estética que borrase las de la segunda mitad del siglo XIX.

Extinguir de un modo radical los estilos predominantes ayer y antes de ayer: el inglés, el alemán.

Pero se dio cuenta pronto ella misma, con esas inteligencia y sensibilidad agudísimas que destacan a la gran nación sobre las demás, que el peor peligro sería para la propia Francia, si persistía en el propósito inicial.

Ni podía ni debía en un año destruir la obra de siglos. Su empacho de teorías, que tanto ha desvirtuado a las artes plásticas puras; que ha traído para los pintores y escultores franceses de última hora una fatal y decadente desorientación, no contagia demasiado a las producciones industriales de la capital, ha cumplido en los otros aspectos nacionales tan oportuna renovación de modernidad y apenas rozó la entrañable esencia virtual de cada uno.

Así, pues, la Exposición de Artes Decorativas —salvo excepciones lamentables que no se pueden imputar á los artistas ó industriales sometidos, con exceso de fantasía al famoso artículo 4.º, y por las que no se puede en ningún modo juzgar á los países equivocados en la «fidelidad regla-

mentaria»— es lo que debe ser: un magnífico conjunto del arte universal, del arte europeo, mejor dicho, como aliado de la vida moderna.

Arte europeo con la exclusión de Alemania y porque las secciones china y japonesa aparecen desvirtuadas por el afán de cumplir un Reglamento que parecía negarlas el derecho á manifestar la eterna, la profunda, la riquísima tradicionalidad estética de su oriental belleza.

Y como no podía nacer artificialmente, ser provocado el alumbramiento del «nuevo estilo», los abortos selimitan á algunas arbitrariedades lineales ó cromáticas, á la intrascendencia arquitectónica de las puertas de entrada; á lo externo y transitorio, en fin, que cumple su misión ferial de atraer al visitante; pero que no atañe al valor estético del contenido, y que se olvida una vez dentro del recinto enorme de la Exposición. Este recinto ocupa veintitrés hectáreas de terreno. Es acaso el mayor de cuantas Exposiciones de este género se han celebrado en el mundo. Se extiende en dos alas cortadas en ángulo recto. Una de ellas va desde los Campos Elíseos, atravesando el puente de Alejandro III, hasta la Explanada de los Inválidos; la otra la constituye el río Sena. Corresponde también á la Exposición el Grand Palais, cuyo interior se ha transformado y aprovechado de un modo admirable y capaz, y donde están instalados los envíos de una de las más importantes secciones: la de Enseñanza. La totalidad del emplazamiento se ha dividido en dos partes iguales. Una que ocupa Francia; otra para las instalaciones extranjeras. La clasificación de obras se ajusta á cinco grupos: Arquitectura, Mobiliario, Atavíos, Artes del teatro, de la calle y de los jardines y, y Enseñanza. Subdividido en treinta y siete secciones ó clases, de las cuales son las más importantes: arte é industria de la piedra, la madera, el metal, la cerámica, el vidrio, el cuero, el mueble, el papel; los tejidos y el libro; juguetes y aparatos deportivos, instrumentos de música, medios de transporte, vestidos, accesorios del traje, modas, perfumería, bisutería, joyería, materias de origen animal, fotografía y cinematografía.

Las naciones extranjeras concurrentes son: Austria, Bélgica, Checoeslovaquia, China, Dinamarca, España, Finlandia, Grecia, Holanda, Inglaterra, Italia, Japón, Luxemburgo, Polonia, Rusia, Suecia, Suiza, Turquía y Yugoeslavia. Cada país tiene, además del pabellón nacional, instalaciones especiales en el Grand Palais y en la Explanada de los Inválidos. Algunos amplían incluso sus conjuntos artísticos á restoranes típicos y espectáculos públicos.

Esta ciudad de arte, de trabajo, de ejemplaridad estética y de suntuoso recreo se ve invadida constantemente por varios centenares de miles de personas. Durante la noche presente, aspectos fantásticos de luces, músicas, festivales acuáticos, representaciones escénicas, salones de baile y toda suerte de regocijos.

En artículos sucesivos procuraremos ir reflejando algunas de las características de esta Exposición cuya trascendencia no se ha empezado todavía á comprender del todo, detenidos sus comentaristas en el umbral de las diatribas ó sumergidos en esa nocturna frivolidad de los jardines feéricos, los peniches modernos y los fuegos artificiales imaginados de M. Poiret con ese ingenio deslumbrador que le ha hecho famoso en el arte de la modistería.

España tiene en la Exposición Internacional, una representación digna. Nuestro pabellón es uno de los atrayentes, y se ha sabido hermanar en él condición moderna, exigida al principio, con las licencías de estilos tradicionales y característicos que luego fueron no sólo tolerados, sino alentados.

Los artistas é industriales que concurren responden á sus prestigios respectivos. Las instalaciones están hechas con buen gusto, y el conjunto demuestra cómo nos encontramos en condiciones de luchar, en circunstancias más propicias, con la producción extranjera, y cómo merece la pena de que los industriales españoles comiencen a darse cuenta de la conveniencia de olvidar el viejo aforismo del buen paño y del arca para obtener con más óptimos resultados particulares una más eficaz influencia de los productos españoles más allá de sus fronteras.

Los trabajos de organización, elección e instalación de los envíos españoles han sido realizados por el Subcomité ejecutivo —compuesto de los Señores Doménech, Artiñano, Pérez Bueno y Pérez Dolz—, desglosado del Comité General y de acuerdo con el delegado general de España en París, D. Eugenio López Tudela.

El pabellón nacional es, como digo, un edificio atractivo, gallardo de línea, alegre de entonación. Obra del arquitecto Sr. Bravo, se presta a la armónica colaboración ornamental de artistas e industriales. Así, las fuentes exteriores, enlosado, azulejería y fuente del patio interior, son de cerámica sevillana, de los hermanos González; las columnas, leones heráldicos y escudo nacional, del ceramista Roberto Roca; la verja y puerta, de hierro forjado, de Juan José; las rejas de las ventanas, de Julio Pascual; las vidrieras, ejecutadas por Maumejean: una de ellas con arreglo a un proyector de Néstor; las telas, de Mariano Fortuna y Madrazo, de Pérez Dolz y Victorina Durán; y los muebles, del Museo de Artes Industriales.

Fuera, en los jardines que circundan el pabellón, las esculturas en diorita negra, del escultor Mateo Hernández, aumentan la importancia artística de nuestra afirmación nacional.

Las salas de la planta baja del Grand Palais han sido distribuidas y preparadas, antes de las instalaciones de objetos, por el arquitecto señor Bravo. La rotonda central, por Luis Masriera. En las galerías del primer piso, la dirección del conjunto es de Manuel Fontanals, a quien corresponden también los cuatro panneaux al óleo y la ornamentación metálica del vestíbulo, ejecutada por Francisco Fontanals. Los otros panneaux son originales de Pedro Isern y de Vicente Petit.

En cuanto a la disposición e instalación de la Galería de Saint-Dominique, en la Explanada de los Inválidos, pertenece al arquitecto D. Santiago Marco y al Fomento de Artes Decorativas de Barcelona.

No pretendemos hoy dar sino una sucinta relación de nombres de expositores, ya que el espacio no consiente otra cosa.

Harto merecen artículos especiales los envíos de algunos artistas meritísimos a las diversas secciones de Cartelería, Textilería, Vidriería, Cerámica y Escultura.

En la sección de Arquitectura figuran los señores Bravo, Fernández Shaw, Fontanals, Gaudí, González Edo, Marco, Masriera, Mengemor, Merenciano, Petit, Traver, Vilaró y Vals.

Arte e Industria de la piedra: José Clará, Juan Flaxats, Mateo Hernández, Salvador Martorell.

Arte e Industria de la cerámica: García Montalbán, Guardiola, Quer, Huerta, Matéu, Mensaque, Monera, Roca, González Hermanos, Segarra (J. y V.), Valldecabres, Vidal y Zuloaga.

Arte e Industria del vidrio: Sres. Cardinets, Crespo, Gol, Maumejean, Mercadé y Queralt, Muguruza, Néstor, Rigalt, Solé y Sunyer.

Arte e Industria de la madera y el cuero: señores Baró, Blacons y Massot.

Arte e Industrias textiles: Sres. Aymat, Cardús, Cordero, Drago, De Soto, Victorina Durán, Pili, Gutiérrez, Márquez, Miguel y Plana, Thomas, Ibáñez, Tobilla, Sala, Román, Sanchos y Quiroga.

Arte e Industria del libro: Sres. Alonso, Calvo Rodero (Matilde), Bartolozzi, Aguirre, Escribá, Falla (Carmen), Gutiérrez Larraya, Quintana, Quintanilla, López Rubio, Fernández, Manchón, Montante, Ministerio de Instrucción Pública, Martínez Bádrich, Peinador, Penagos, Bon, Bilbao, Tejada, Santonja, Tono y Walken.

Juguetes: Sres. Sres. Bartolazzi, Pagés, Sota y De Diego.

Vestidos y accesorios: Sres. Burillo, Cardús, Esteve, Llorens y Rocho.

Joyería y Bisutería: Sres. Marzo, Masriera y Carreras, Fuset y Grau, Soldevilla y Valls.

Artes del teatro: Sres. Martínez Sierra (conjunto de obras de Fontanals, Buhrman y Barradas), Pellicer, Broggi, Masriera, Estore y Vázquez Díaz.

Enseñanza: Instituto catalán de Artes del Libro, Museo Nacional de Artes Industriales, y señores Fortuna, Doménech, Muñoz Dueñas, Pérez Dolz y Ríus.

Bibliografía

ARTIÑANO, P. M. DE, «España en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París», en *El Sol* (Madrid, 2-V-1925).

BAYER, P., *Guía Visual de un estilo decorativo (1920-1940)*, Barcelona, Océano Grupo Editorial, 1999.

BENTON, CH.; BENTON, T., y WOOD, G. (dirs.), *L'Art Déco dans le monde 1910-1939*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003.

BERGAMÍN, F., «Impresiones de un turista», *Arquitectura*, 78, Madrid, 1925, pp. 236-239.

BOSSAGLIA, R., *Guide all'architettura moderna*, Bari, Editori Laterza, 1984.

BOUILLON, J.-P., *Diario del Art Déco 1903-1940*, Barcelona, Ediciones Destino, 1989.

BRASAS EGIDO, J. C. y BERNÁLDEZ VILLARROEL, L., *Mateo Hernández 1884-1949. Un escultor español en París*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1998.

CABANNE, P., *Encyclopédie Art Déco*, París, Editions Aimery Somogy, 1986.

CAMARD, F., *Süe et Mare et la compaigne des arts français*, París, Les Éditions de l'Amateur, 1993.

CHAVANNE, R., «La section autrichienne», en *Art et décoration*, París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, IX-1925.

CINQUALBRE, O. (dir.), «Robert Mallet-Stevens. L'oeuvre complète», Catálogo de la exposición *Robert Mallet-Stevens, architecte (1886-1945)*, París, Centre Pompidou, 2005.

DUNCAN, A., *Muebles Art Déco*, Barcelona, Editorial Stylos, 1986.

ESPLA, C., «La Exposición de Artes Decorativas», en *Las Provincias* (Valencia, 25-V-1925).

FOUCART, B. *et alii*, *Ruhlmann. Un génie de l'Art Déco*, París, Somogy éditions d'art, 2001.

FRANCÉS, J., «La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas», en *La Esfera*, n.º 603 (Madrid, 25-VII-1925).

GALLEGO, M., «Impresiones de una visita a la Exposición», en *La Construcción Moderna*, n.º 15 (15-VIII-1925).

GROMBERG, T., «Paris 1925: una modernité éclatante», en *L'Art Déco dans le monde 1910-1939*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, pp. 157-163.

HASLAM, M., «Un Monde Art Déco», en *L'esprit Art Déco*, Flammarion, Espagne, 1987.

HERAS, E. DE LAS, «La escultura monumental de Palas Atenea», *Ars Longa*, 7-8, Valencia, 1996-1997, pp. 235-238.

JEAN, R., «La sculpture a l'Exposition des Arts Decoratifs», en *La Revue de l'Art*, París, VIII-1925.

JANNEAU, G., «Introdution a l'Exposition des Arts Decoratifs: considérations sur l'esprit moderne», en *Art et décoration*, París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, V-1925.

KLEIN, D., MC CLELLAND, N. A., HASLAM, M., «L'esprit Art Déco», Flammarion, Espagne, 1987.

LANDRY, L., «L'Exposition des Arts Décoratifs. L'Architecture: Section française», en *Art et décoration*, París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, VI-1925.

LAURENT, S., «L'artista décorateur», en *L'Art Déco dans le monde 1910-1939*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, pp. 165-171.

LINARES, A. G. DE, «La Exposición Internacional de Artes Decorativas en París. ¿Verá surgir el nuevo estilo característico de nuestra época?», en *La Esfera*, n.º 588 (Madrid, 11-IV-1925).

MAENZ, P., *Art Déco: 1920-1940*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976.

MASSOBRIO, G. y PORTOGHESI, P., *Album degli anni Venti*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1976.

PÉREZ ROJAS, J., *Art Déco en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

PITOLLET, C., «Un paseo por la blanca ciudad de las artes modernas», en *La Esfera*, n.º 596 (Madrid, 6-VI-1925).

POSSÉMÉ, É., *Le mobilier français 1910-1930. Les années 25*, París, Éditions Massin, 1999.

RAMBOSSON, Y., «L'Exposition des Arts Decoratifs. La participation étrangère: II.-Japon, Belgique, Anglaterre, Italie, Russie, Yougoslavie, Espagne, Luxembourg, Suisse, Grèce, Danemark, Turquie», en *La Revue de l'Art*, París, VII-1925.

SALA, L. DE, «Breves comentarios a sus tendencias modernas», en *La Construcción Moderna*, núms. 15 y 16 de agosto de 1925, p. 497.

TAYLOR, B. B., «Pierre Cahreau. Designer and architect», en FEIERABEND, P. y BALD, S. (eds.), Berlín, 1992.

VARENNE, G., «L'Exposition des Arts Decoratifs. Section étrangères: La Plogne – La Tchécolslovaquie – l'U.R.S.S.», en *Art et décoration*, París, Librairie Centrale des Beaux-Arts, IX-1925.

VERONESI, G., *Stile 1925, ascesa e caduta delle Arts Déco*, Firenze, Vallecchi, 1978.

YARNOZ LARROSA, J., «La Arquitectura en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas», en *Arquitectura*, n.º 78, 1925, pp. 225-235.